



"Escrito está en mi alma vuestro gesto"

Reescritura del soneto español del Siglo de Oro en la poesía argentina del siglo XX

Autor:

Fonsalido, María Elena

Tutor:

Monteleone,

Jorge

2011

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título en Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado



Tesis
16.8.8

Tesis 16-8-8

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº ECC. 242	MESA
28 MAR 2011 DE	
ENTRADAS	

**MAESTRÍA EN LITERATURA ESPAÑOLA Y
LATINOAMERICANA**

TESIS: "Escrito está en mi alma vuestro gesto".
Reescrituras del soneto español del Siglo de Oro en la
poesía argentina del siglo XX

MAESTRANDA: María Elena Fonsalido.

DIRECTOR: Profesor Jorge Monteleone

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

UBA

2011

ÍNDICE

Capítulo 1: Introducción y consideraciones teóricas básicas:

1. Presentación: <i>Que vuelvan a cantar aquel soneto</i>	1
1.1. <u>Algunos conceptos fundamentales: Clásico, canon, tradición, tradición argentina</u>	1
1.2. <u>Recorte</u>	9
2. Estado de la cuestión: <i>Oíd de un caos la materia prima</i>	10
2.1. <u>Conceptos teóricos</u>	11
2.2. <u>Soneto</u>	18
2.3. <u>Poesía argentina</u>	21
3. Lectura y reescritura: <i>Hallo pisadas de otro que ha subido</i>	25
3.1. <u>Sobre la lectura</u>	25
3.2. <u>Sobre la reescritura: aspectos filosóficos</u>	28
3.3. <u>Sobre la reescritura: aspectos técnicos</u>	34
3.4. <u>Problemáticas e hipótesis que se generan</u>	37
4. El soneto como forma canónica: <i>Que sólo va a buscar su consonante</i> ...	38
Bibliografía	44

Capítulo 2: Modalidades de reescritura intertextuales y paratextuales51

1. Relaciones paratextuales: <i>De Garcilaso es este verso, Juana</i>	52
1.1. <u>Títulos</u>	53
1.2. <u>Epígrafes</u>	57
2. Relaciones intertextuales: <i>Vivo en conversación con los difuntos</i>	60
2.1. <u>La cita</u>	60
2.1. 1. <u>Borges y la cita</u>	61

2.2. La alusión	74
2.2.1. Alusiones al soneto 472 de Quevedo	75
2.2.1.1. Alusiones al soneto 472 de Quevedo con indicadores del campo semántico	78
2.2.1.2 Alusiones al soneto 472 de Quevedo con indicadores sintácticos	86
2.2.1.3. Alusiones al soneto 472 de Quevedo con desvío genérico	90
2.2.2. Alusión al soneto 8 de Quevedo	94
2.2.3. Alusiones al soneto 149 de Góngora	98
3. La apropiación del procedimiento conceptista: <i>Enfermedad que crece si es curada</i>	102
3.1. El procedimiento conceptista	102
3.1.1. Procedimiento fonológico: el verso esdrújulo con sentido satírico- burlesco	104
3.1.2. Procedimiento sintáctico: el cambio de categoría gramatical de las palabras	109
3.1.3. Procedimiento retórico: la antítesis	111
3.1.4. Procedimiento retórico-icónico: la especularidad	114
4. La apropiación del procedimiento culterano: <i>¿A Góngora me acota a tales horas?</i>	129
4.1. Los usos áureos de Perlongher	132
4.1.1. El epígrafe culterano	133
4.1.2. Los procedimientos culteranos	133
4.1.3. Los sonetos culteranos de Perlongher	134
4.1.3.1 Procedimientos fonológicos: El ritmo y la aliteración	136
4.1.3.2. Procedimiento léxico: La elección cultista	138
4.1.3.3. Procedimiento sintáctico: La bimetración del verso	140
Bibliografía	142
Anexo capítulo II	149
Capítulo 3: Modalidades de reescritura hipertextuales	162

1. La parodia burlesca: <i>Que no está el mundo para hablar de veras</i>	162
1.1. <u>Marco teórico de la parodia</u>	162
1.1.1. La parodia burlesca	164
1.2. <u><i>Amor a Roma</i> de Charlie Feiling</u>	165
1.2.1. La parodia al movimiento cultural: el estilo de Góngora	166
1.2.2. La parodia al género pastoril: de Garcilaso a Góngora	170
1.2.3. La parodia a los tópicos: el <i>locus amoenus</i> y el <i>carpe diem</i>	176
2. La parodia reverente: <i>Guárdales, pues, respeto a versos tales</i>	180
2.1. <u>Algunos conceptos fundamentales</u>	180
2.1.1. Las etimologías de la palabra "parodia"	180
2.1.2. Procedimientos y fines de la parodia reverente	181
2.2. <u>La inversión como procedimiento paródico</u>	182
2.2.1. Cortázar y el soneto	182
2.2.2. Cortázar y el soneto del Siglo de Oro	188
2.3. <u>La ratificación de la tradición (en clave "rantifusa") como finalidad de la parodia</u>	195
2.4. <u>La deconstrucción como finalidad de la parodia</u>	199
2.4.1. La teoría de la parodia en Lamborghini	200
2.4.2. La deconstrucción paródica del hipotexto renacentista	202
2.4.3. La deconstrucción paródica del hipotexto barroco	205
3. El tributo: <i>Pues hoy pretendo ser tu monumento</i>	213
3.1. <u>Definición de "tributo"</u>	213
3.2. <u>El tributo a Góngora</u>	214
3.3. <u>Los tributos a Quevedo</u>	222
3.3.1. "Quevedo" de León Benarós, <i>El río de los años</i> , 1964	222
3.3.2. "Quevedo" de Juan José Saer, <i>El arte de narrar</i> , 1960-1975	226
3.3.3. "Por qué queremos ser Quevedo" de Carlos Juárez Aldazábal, <i>Por qué queremos ser Quevedo</i> , 1999	233
Bibliografía	237
Anexo capítulo III	243

Capítulo 4: Dos colecciones de sonetos	257
1. Los Sonetos a Sophía de Leopoldo Marechal: Un soneto me manda hacer Violante.	258
1.1. <u>Texto y contexto</u>	258
1.2. <u>Los Sonetos y la obra de Marechal</u>	261
1.3. <u>Los Sonetos a Sophía</u>	265
1.3.1 Los Sonetos a Sophía y el soneto áureo	275
2. Incompletamente de Juan Gelman: Catorce versos dicen que es soneto	277
2.1. <u>Texto y contexto</u>	277
2.2. <u>Incompletamente y la obra de Gelman</u>	278
2.3. <u>Incompletamente</u>	283
2.3.1. Cantar incompletamente o la imposibilidad de la forma	283
2.3.2. Los sonetos a "Andreíta" o la completud de la forma	286
2.3.3. Gelman y Quevedo	287
3. Conclusiones: Contad si son catorce y está hecho	293
Bibliografía	297
Anexo capítulo IV	301

Capítulo 1: Introducción y consideraciones teóricas básicas:

1. Presentación: *Que vuelvan a cantar aquel soneto*¹

1.1. Algunos conceptos fundamentales: Clásico, canon, tradición, tradición argentina

Al inaugurar la lírica amorosa en lengua castellana con el soneto V², el poeta y cortesano Garcilaso de la Vega no puede evitar la reflexión sobre la escritura:

Escrito está en mi alma vuestro gesto
Y cuanto yo escribir de vos deseo:
Vos sola lo escribistes, yo lo leo
Tan solo, que aun de vos me guardo en esto.

La mujer amada es, para Garcilaso, la verdadera hacedora de la poesía. El autor se constituye así en el lector privilegiado y casi secreto de un discurso que ya encuentra instalado: el discurso poético.

De manera similar, algunos representantes de la poesía argentina del siglo XX, tras la revolución vanguardista, vuelven sus ojos al discurso poético que "ya encuentran escrito" y consolidado en la tradición. Al modo del poeta español del siglo XVI, estos poetas argentinos del XX se constituyen, en primera instancia, en lectores del soneto castellano del Siglo de Oro. Sólo después de una lectura "guardada" de esta forma poética, aparece la reescritura, objeto de este trabajo.

La relación con el texto clásico³ ha sido explorada teniendo en cuenta diferentes aspectos. Desde algunas concepciones teóricas, el clásico aparece como el texto

¹ El título de la tesis y de los apartados son versos tomados de sonetos del Siglo de Oro español. Título de la tesis: verso primero del Soneto V de Garcilaso de la Vega (edición de Morros); apartado 1: verso decimocuarto del Soneto 115 "De un caballero que llamó soneto a un romance", de Luis de Góngora (edición de Ciplijauskaité).

² "Siempre he considerado que la lírica amorosa española empieza con este soneto de Garcilaso. Todo lo que se escribió antes es prehistoria", afirma Salinas (1983: 235).

³ Uso la palabra "clásico" en el sentido que le da Calvino. De este modo, no resulta impertinente adjetivar así a textos barrocos.

acabado, cerrado y modélico. Es, por ejemplo, la concepción de Harold Bloom, que al presentar a los veintiséis autores de su "canon occidental" los define como "autoridades en nuestra cultura" (Bloom, 1996: 11). Frente a esta concepción, la única lógica posible sería acatar el magisterio de estas "autoridades" de manera reverencial, aceptando la "influencia" (Bloom, 1976) que provoca en el "amanuense"⁴ la consecuente "angustia" ante la obra del maestro insuperable. El crítico afirma: "No puede haber escritura vigorosa y canónica sin el proceso de influencia literaria" (Bloom, 1996: 17). Esta declaración podría ser considerada como abarcadora y abierta para el autor novel. Sin embargo, lo que se pone en cuestión es el peso de la palabra "influencia", que implica necesariamente lo unidireccional. Sin discutir los parámetros estéticos desde los que Bloom conforma su canon (y en algunos casos, compartiéndolos), lo que importa a este trabajo es que el teórico concibe el espacio de la tradición como una lucha en la cual "el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon" (p. 18). Desde esta perspectiva, la única opción de apartarse de esta férula sería la "lectura desviada" que propone el mismo Bloom (1976).

Esta concepción del antepasado es diferente si se considera desde el punto de vista borgiano. En su conocido texto "Kafka y sus precursores", el autor argentino lee la historia de la literatura desde el presente hacia el pasado. De este modo, encuentra "ecos" de Kafka, autor contemporáneo, en textos muy anteriores en el tiempo. Este modo de leer elegido por Borges le permite construir una genealogía sustentada desde el escritor novel. Este cambio de orientación aligera el peso de lo tradicional y reubica los roles de autor y amanuense, ya que, sin desconocer que "la palabra *precursor* es indispensable", considera que, "habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad" (Borges II, 1989: 89).

Puede verse entonces la confrontación entre las dos concepciones. Respecto del origen, para Bloom, "los grandes escritores no eligen a sus precursores fundamentales:

⁴ Llamo así al lector/escritor que reescribe, ateniéndome a dos de las acepciones de la palabra en lengua castellana: a) el que escribe lo que le dictan (en este caso, lo que le "dicta" la tradición); y b) el que escribe sobre un palimpsesto.

son elegidos por ellos" (p. 21), es decir, se acepta y se acata el origen como valor⁵. Para Borges, los orígenes son concebidos como "prefiguraciones" (Borges II, 1989: 89) que van a ser resignificadas por el autor novel. Si nos centramos en la figura del modelo, la idea se subraya: Bloom concibe al autor canónico como el agente de la influencia que se extenderá por los siglos que le siguen. Borges cree que es el continuador el que puede crear el modelo. Teniendo en cuenta esta última postura, surge uno de los puntos clave de este trabajo: sostener que "cada escritor crea a sus precursores" (p. 89) desde su lectura y, más conciente y acabadamente aún, desde su reescritura.

Mi propuesta inicial no abona la postura del clásico como modelo, sino que lo concibe como un texto fuertemente generador de más literatura, como el lugar de condensación de un género, de una época, de un procedimiento, de un tópico. Uno de los autores que más y mejor trabajó esta línea fue Ítalo Calvino, en su célebre artículo "Por qué leer a los clásicos" (1995), en el cual dio catorce respuestas al interrogante que plantea el título. De sus respuestas, algunas resultan básicas para este trabajo.

En primer lugar, la tercera, que piensa el modo de permanencia del clásico a través del tiempo: "Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual" (Calvino, 1995:14). Este modo de permanencia lo convierte en insoslayable: "acosa" al amanuense ya sea desde la elección individual como desde la memoria cultural. El amanuense "tropieza" con el clásico inevitablemente.

En segundo lugar, interesan la respuesta séptima y la duodécima, ya que ambas pueden ser leídas como una unidad: "Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que ha dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado (o más

⁵ De hecho, una de las características esenciales para entrar en el canon, según Bloom, es la originalidad de la obra: "la originalidad debe flotar sobre cualquier obra que de modo inapelable gane el agón con la tradición y entre a formar parte del canon" (p. 16).

sencillamente, en el lenguaje o en las costumbres) (p. 15)". Esta definición, la séptima, aporta un concepto clave: el de "huella", que nos permite recuperar el legado, sostenerlo en el presente y plantearlo como camino para futuras producciones.

Si bien, para el propio Calvino, el clásico puede deslumbrar al que "se reserva la suerte de leerlos por primera vez" (p. 14), carga con las lecturas anteriores, con las cosmovisiones desde las cuales fue interpretado. Esta es, precisamente, una de sus riquezas: la que le permite constituirse en vehículo de lecturas siempre vigentes. La unión con la definición número doce se arma a partir de este concepto: "Un clásico es un libro que está antes que otros clásicos; pero quien haya leído primero los otros y después lee aquél, reconoce enseguida su lugar en la genealogía" (p.17). Es decir, el clásico atraviesa la cultura, sostiene y resiste las diferentes lecturas de las que es objeto y se transforma en tradición.

Al hablar de "tradición", es necesario aclarar que, para este trabajo, este concepto no representa un ente estratificado y fijo, "la tradición como supervivencia del pasado" (Williams, 1980: 137); sino más bien, como la concibe Raymond Williams: "no precisamente 'una tradición', sino una *tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social" (Williams, 1980: 137).

A partir de este concepto, y teniendo en cuenta la relación que Williams establece entre "tradición" y "hegemonía", relación que demuestra la lucha constante de los elementos que intervienen, "lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición [...] es que constituye un aspecto de la organización social y cultural *contemporánea*" (p. 138). Esta idea le da al concepto de "tradición" un vigor importante, ya que lo convierte en "una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de *predispuesta continuidad*" (p. 138).

A este concepto general de tradición, debe sumarse el concepto de "tradición argentina", concepto que, en nuestra literatura aparecía como consolidado hasta la célebre clase que la pone en cuestión, dictada por Jorge Luis Borges en el Colegio Libre de Estudios Superiores, en 1932 y publicada en la segunda edición de *Discusión*, de 1957: "El escritor argentino y la tradición". Borges parte del optimista principio de que el escritor argentino puede elegir en qué tradición inscribirse. Ante esta pregunta, tras desechar la posibilidad de la gauchesca por estrictamente genérica, considera la de la literatura española: "Se dice que hay una tradición a la que debemos acogernos los escritores argentinos, y que esa tradición es la literatura española" (Borges I, 1989: 271). Dos objeciones le bastan a Borges para rechazar esta postura: "La primera es ésta: la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España, como un voluntario distanciamiento de España. La segunda objeción es ésta: entre nosotros, el placer de la literatura española, un placer que yo personalmente comparto, suele ser un gusto adquirido" (p. 271). La primera objeción parece fundamentada en la historia de la literatura de nuestro país, y es posible encontrar ejemplos que la sustenten a lo largo del siglo XIX (aunque también es posible encontrar ejemplos que la contradigan). Interesa, en cambio, analizar la segunda objeción: "entre nosotros, el placer de la literatura española [...] suele ser un gusto adquirido". Importa por supuesto, despejar el referente del "nosotros": ¿los argentinos?, ¿los lectores argentinos?, ¿los escritores argentinos?, ¿los escritores argentinos pertenecientes a una determinada clase social (obviamente, la suya, tan marcadamente anglófila y/o francófila)? Al expandir el ejemplo, la respuesta parece ser esta última: "cuando he propuesto a *mis amigos* la lectura de libros españoles, he comprobado que estos libros les eran difícilmente gustables sin un aprendizaje especial" (p. 271-2, destacado mío). Toda una tradición resulta entonces rechazada desde la percepción que tiene de ella la clase social que marca el gusto estético hegemónico. Las consecuencias de esta afirmación de Borges son importantes, ya que, como afirma Tomás Eloy Martínez: "Aunque la conferencia ["El escritor argentino y la tradición"] ocupa sólo siete páginas de las *Obras Completas*, influyó sobre la literatura argentina posterior con más énfasis que ningún otro instrumento teórico o ejercicio narrativo" (Martínez, 1998: 150).

En 1996, Juan José Saer ofrece, en la Universidad de La Sorbona, la lección inaugural en el Quinto Congreso Internacional del CELCIRP. Su conferencia se constituye, ya desde el título, como un diálogo con el texto borgiano que mencionamos: "Tradición y cambio en el Río de la Plata". La reflexión de Saer ronda la problemática que había tomado Borges, pero en un contexto muy diferente: estamos en "esta época de best-sellers mundiales, de retrospectivas multitudinarias, de museos repletos y de conciertos planetarios", afirma (Saer, 1999: 99). Es decir, Saer considera la cuestión desde la globalización. Su problemática no reside en cuál tradición inscribirse, sino que "en nuestra actualidad, las tradiciones locales, regionales, nacionales, tienden a disolverse en una especie de magma internacional" (p.100). Continúa el escritor santafesino: "a esta situación [...] no escapa ese mundo tan singular que conocemos con el nombre de Río de la Plata"⁶ (p. 101), mundo que se caracteriza porque "ostenta, desde sus orígenes un gusto por lo lejano, por lo heterodoxo, por lo diferente" (p.101).

Si bien, siguiendo el "mandato" borgiano, acepta la tradición occidental como el espacio de lo rioplatense, reprocha: "nuestra especificidad, que Borges tal vez no se detiene a pensar lo suficiente, le agrega algo a esa tradición en lugar de venir a añadirse aritméticamente a ella" (p. 104). Por supuesto que Saer no propone abroquelarse en un tradicionalismo cerrado y reiterativo. Del mismo modo que Williams, plantea la posibilidad de una tradición móvil, que conecte pasado y presente. Es en este campo en el que sus conceptos se conectan con este trabajo: "podríamos preguntarnos [...] si el modo correcto y fecundo de concebir la tradición no consistiría en el deseo, y la capacidad también, desde luego, de transmitir algo, no al futuro, *sino más bien al pasado*" (p.107, destacado mío). Esta idea de tradición, concebida no como legado cerrado a perpetuar y entregar a generaciones futuras, sino como un objeto pasible de ser transformado, "leído" desde la contemporaneidad, es la que interesa. Saer no menciona el concepto de reescritura, pero sus afirmaciones permiten inferirlo: "por nuestro interés, *nuestra labor* y nuestra distancia, modificamos continuamente el

⁶ Es de notar que, a lo largo de todo el texto, Saer se maneja de manera indiferenciada con lo que llamamos "literatura argentina" y "literatura uruguaya": Quiroga, Onetti, Felisberto, conviven sin mediar aclaración alguna con Borges, Di Benedetto o Macedonio. Inclusive señala los textos de Roa Bastos como parte de esta literatura rioplatense que le interesa.

pasado y lo transformamos de museo helado y polvoriento en que quiere convertirlo el tradicionalismo en un paisaje vivo, colorido, lleno de contrastes, de fulgores, y opacidades, de savia y de sangre” (p.107, destacado mío).

En este punto, conviene referirnos a dos conceptos básicos: el de canon y el de tradición. Al respecto, señala David Lagmanovich: “El canon se ve como una totalidad existente en un momento dado de la historia de una cultura; de ahí que no sea idéntico a una tradición, para definir la cual es necesario usar un esquema histórico”(Lagmanovich, 2000: 81). A su vez, define: “la canonicidad de una obra se establece merced a un consenso de sucesivas generaciones de lectores, críticos y educadores, a la vez que *en virtud de la influencia de tales obras sobre la literatura posterior*” (p.82, destacado mío).

También Jitrik establece esta diferencia, al reconocer que la palabra “canon” trae aparejada la palabra “marginalidad”, y “la idea de tradición [...] no necesariamente recubre la de ‘oficialidad’” (Jitrik, 1998: 26), ya que “existen en toda América Latina muchas tradiciones de origen popular” (p. 27). El crítico concluye: “el canon es, por lo tanto, algo menos y algo más que tradición, que se le subordina en su aspecto ordenador, como un saber canalizado; en lo marginal, la tradición es más bien una estructura de comportamiento que reaparece bajo ciertas condiciones: los jóvenes, por ejemplo, se inician casi inevitablemente en la marginalidad y eso es una tradición” (p. 27). Para este trabajo resulta interesante analizar casos en que poetas marginales para la academia (como podría ser el caso de Punzi) “leen” el canon.

La definición del concepto de “canon” interesa en dos aspectos: en primer lugar, en tanto este trabajo se basa en la lectura de sonetos “canónicos” del Siglo de Oro. De este modo, la clarificación de este concepto es instrumento para la conformación del *corpus*, que está integrado por reescrituras de textos de los cuatro sonetistas consagrados del Siglo de Oro: Garcilaso de la Vega, Lope de Vega, Luis de Góngora y

Francisco de Quevedo⁷. En segundo lugar, el concepto ayuda a evaluar la producción del amanuense, ya que se abre a la pregunta de si, además del reconocimiento canónico que pueda tener un texto (dado por la crítica, las instituciones educativas, o el mercado), el hecho de ser reescrito no lo convierte en clásico, o si el camino es siempre unidireccional (de la consagración a la reescritura).

El concepto de "canon", entonces, está puesto al servicio de la precisión del *corpus* de textos en el que se basan las reescrituras. Si bien las consideraciones de Bloom ayudan a la definición del concepto, para este trabajo, las visiones de Borges y de Calvino serán las que resulten operativas, en tanto autorizan la concepción de ideológica de reescritura que subyace.

Respecto de la idea de "tradición", la postura de Williams la flexibiliza de tal modo que resulte abarcadora y, sobre todo, permite que se la vea en constante relación con la producción del presente. Jitirk y Lagmanovich, por su parte, permiten delimitar los dos conceptos, el de canon y el de tradición, a menudo utilizados como sinónimos o confundidos. Por último, el agitar de las aguas que implicó la conferencia de Borges respecto de la "tradición argentina", que resonó hasta 60 años después en la de Saer, impide manejarse con presupuestos incuestionables y problematiza la relación con el movimiento cultural canónico de nuestra lengua, el Siglo de Oro.

Planteo un trabajo de investigación que considera una vía de comunicación del escritor con su canon, con su tradición y con su concepto de literatura: la reescritura. Las respuestas de Calvino no aluden directamente a este modo de relación con el clásico, sin embargo, dejan abierta la puerta a esta modalidad con la que me parece las más acabada de las definiciones que aporta: "Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir" (Calvino, 1995:15).

⁷ De hecho son cinco los sonetistas paradigmáticos del Siglo de Oro. Pero no he encontrado reescrituras sobre textos de Francisco de Herrera. Por otro lado, este trabajo consigna reescrituras relacionadas con textos del conde de Villamediana y de uno de los Argensola

1.2. Recorte

Conviene dejar en claro, en primera instancia, esta indagación en las reescrituras que la poesía argentina del siglo XX realiza del soneto del Siglo de Oro español no implica un trabajo sobre el hispanismo tradicional. El objeto no es la lectura crítica que se haya realizado en nuestro país del soneto español del Siglo de Oro, por válida que esta sea, sino las reescrituras que los poetas argentinos han desarrollado a partir de su lectura.

Para la realización de este trabajo se han tenido en cuenta autores posteriores a la vanguardia, con el fin de evitar la idea de una tradición continua y sin sobresaltos (en el supuesto caso de que esto fuera posible), que se deslizara a través de los siglos. Esta opción lleva a dejar de lado a sonetistas como Enrique Banchs, quien elabora en *La urna* (1911), libro que contiene cien sonetos, un verdadero *canzoniere* petrarquescó, como los que escribían los poetas del Siglo de Oro⁸. Sabido es que, pese a la enorme influencia francesa, el modernismo se acerca a la lectura de los siglos XVI y XVII españoles debido a su interés por el arcaísmo. Para este trabajo, sin embargo, interesa ver cómo, después de la vanguardia rupturista, la experimentación extrema con el lenguaje, los poetas vuelven a leer a los clásicos y parecen acercarse al renacimiento y al barroco españoles desde una fraternidad que se fundaría, al mismo tiempo, en la consolidación de la forma y en la experimentación lingüística.

Dos tipos de autores argentinos aparecen entonces: en primer lugar, el que atravesó la vanguardia o participó activamente en ella, y en segundo lugar, el que escribe después de este movimiento y tiene ya a la vanguardia como "tradición". En ambos casos, resulta interesante indagar por qué la mirada se vuelve a ese clásico enfático y doble

⁸ Al respecto, comenta Monteleone: "Varios rasgos concurren en *La urna* para volverlo un texto único. Esta singularidad constituye uno de sus valores estéticos: por lo pronto, es difícil hallar en la literatura hispanoamericana un libro de poemas compuesto por cien sonetos que, de algún modo, evoquen el modelo del *Canzoniere* de Petrarca, tanto en la elección temática como en el continuo estructural y estilístico del conjunto" (Monteleone, 2001: 376). Para las relaciones entre el texto de Petrarca y los sonetos españoles del Siglo de Oro es conveniente ver también el capítulo 1 de Fernández Mosquera (1999).

que resulta ser el soneto del Siglo de Oro, que aparece como clásico en tanto forma – soneto- y también en tanto movimiento cultural –Siglo de Oro-⁹.

Por esta razón, el *corpus* se inicia con *Sonetos a Sophía* de 1940, la colección de Leopoldo Marechal, autor integrante de la primera vanguardia de los años veinte que, en un determinado momento, decide volver su mirada hacia lo clásico y escribir sonetos. El recorte finaliza con *Incompletamente*, de Juan Gelman, autor que pertenece a la poesía argentina surgida en los años sesenta y que ha incursionado largamente en la experimentación poética. Ese libro, una colección de sonetos truncos que presenta fuertes alteraciones en la métrica, dialoga por oposición con el texto de Marechal, de índole clásica. En consecuencia, considerando la fecha de publicación del primer libro y del último libro del *corpus* elegido, nuestro recorte estudia textos comprendidos entre 1940 y 1997.

Conviene aclarar que los poemas de los autores argentinos considerados interesan sólo en cuanto *reescritura* u homenaje directo al soneto del Siglo de Oro español, no por su pertenencia a esta forma estrófica. El *corpus* está compuesto, entonces, por sonetos y por textos que no lo son, pero que, de algún modo, se constituyen en reescrituras de sonetos áureos.

2. Estado de la cuestión: *Oíd de un caos la materia prima*¹⁰

Dado que no existen antecedentes de un estudio de las reescrituras del soneto del Siglo de Oro español en la poesía argentina¹¹, el estado de la cuestión parte de considerar básicamente tres aspectos:

⁹ Un atisbo de relación puede aparecer en el concepto de “texto no cooperativo” que acuña la psicolingüista Adriana Silvestri. La investigadora considera que todos los textos literarios son “no cooperativos” debido a que el uso estético del lenguaje implica “escasez de recursos facilitadores”, como el uso de la metáfora, la complejidad sintáctica o la “alta ubicación de recursos atencionales en la superficie del texto” (Silvestri, 2002: 240). Silvestri ve en los grados de no cooperatividad una relación entre algunos movimientos culturales: “Se observa en su máxima expresión en movimientos como el barroco o la poesía de vanguardia” (p. 240).

¹⁰ Verso quinto del Soneto 348 “Desconfiando de sus versos”, de Lope de Vega (edición de Carreño).

¹¹ Sí puede encontrarse un texto que trabaja sólo con lecturas y reescrituras de Quevedo en la lírica hispanoamericana: Bellini, Giuseppe. *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*. Vallejo,

- 1) el de la teoría, que trabaja sobre los conceptos de clásico, canon, tradición, tradición argentina, lectura y reescritura ;
- 2) el de la composición poética soneto, que se centra en los aspectos métricos y genéricos del texto, especialmente los referidos al soneto áureo español;
- 3) el de la historia literaria de la poesía argentina del siglo XX y su respectiva crítica, desde el año cuarenta hasta fines de los noventa, años que enmarcan el recorte del corpus.

2.1. Conceptos teóricos

Como ya se dijo en la presentación, el primer concepto que enmarca este trabajo es el concepto de canon, en tanto ayuda a determinar los hipotextos sobre los que trabajará la reescritura.

Al considerar el canon, tres artículos presentan una visión panorámica de acercamiento al concepto. En primer lugar, "Canon y poder. Finalidades del canon literario de Quintiliano a Harold Bloom" de Christian Wentzlaff-Eggebert (2000) ofrece dos elementos que ayudan a la definición del concepto: para comenzar, plantea su evolución diacrónica, lo que permite ver las diferentes concepciones que esta idea albergó desde Quintiliano hasta la actualidad. En segundo lugar, pone de manifiesto la relación que el concepto ha tenido y tiene con el poder político. Cuestiones como la relación entre canon e identidad, aspecto tomado por Borges (1957) para la literatura argentina y por Bloom (1996) para la literatura universal, también encuentran su desarrollo en este artículo. Finalmente, el texto no sólo pone de manifiesto la disputa

Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges. Nueva York: Eliseo Torres & Sons, 1976. A este texto hay que agregar la actualización que realizó el propio Bellini: *Quevedo in America: due saggi*, sobre todo el capítulo dos: "Quevedo nell' ultima poesia di Jorge Carrera Andrade, Octavio Paz, Pablo Neruda e Jorge Luis Borges", www.cervantesvirtual.com/bib_autor/giuseppbellini/pcuartonivel.jsp De todas maneras, es de destacar que las relaciones que establece Bellini entre Quevedo y Borges (que, por ser el único argentino, es el que interesa a este trabajo), resultan básicamente temáticas.

sobre el poder que implicó a lo largo de la historia la implementación del canon, sino también plantea la legitimidad de la voz que lo ha conformado a lo largo del tiempo (la autoridad eclesiástica, civil, moral, la crítica).

Un segundo artículo de visión panorámica es el de David Lagmanovich (2000), "Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana". Este texto desarrolla algunos conceptos que son útiles al momento del análisis de la relación del amanuense con el clásico. En primer lugar, deslinda el concepto de canon del concepto de tradición, a menudo confundidos; en segundo lugar, estudia el proceso de canonización del siglo XIX en la Argentina, que culmina en un producto "profundamente tradicionalista, hispanizante y conservador" (p. 88), lo que podría explicar el rechazo que autores como Borges sienten a principios del siglo XX por el canon español; en tercer lugar, precisa el momento de fijación del canon nacional: 1930. La cristalización en esta fecha, según el autor, deja fuera las literaturas regionales, la literatura femenina y la literatura vanguardista. Este punto resulta interesante al considerar las relaciones entre canon y vanguardia que se abordarán aquí. Por último, el texto acuerda con el de Wentzlaff-Eggebert al proponer que la conformación del canon es, en última instancia, una operación que pone en evidencia la autoridad del crítico.

El tercer artículo que plantea este tema de manera amplia es "Canon y corpus. Una aproximación a la literatura hispanoamericana", de María Caballero Wangüemert (2000). Como su nombre lo indica, el trabajo se centra en la literatura de nuestro continente, lo que posibilita ver el concepto desde las lentes del mestizaje, la transculturación, la heterogeneidad y la hibridez (p.37). Estas lentes le permiten a la autora plantear el concepto flexible de "canon fluctuante" (p. 37), lo que implica la posibilidad del escritor latinoamericano de desplazarse y ampliar su corpus de lecturas sin condicionamientos previos, aunque reconociendo que "en la literatura hispanoamericana, como en otras, existen una serie de metatextos responsables del canon" (p. 74-5). Esta fluctuación es un instrumento a tener en cuenta en el momento de estudiar las reescrituras, ya que lo que se pone en consideración es si el canon

puede ser modificado por las reescrituras o si una reescritura puede terminar incluida en él.

Además de estos artículos de valor introductorio y panorámico, considero textos que analizan la conceptualización de la idea. Como se dijo ya en la presentación, tres son los autores básicos de los que parte este trabajo: Bloom (1976 y 1996), Borges (1952) y Calvino (1995). Los tres autores nos ofrecen, en primera instancia, tres nomenclaturas que serán léxico corriente en este estudio: "canon", "precursor" y "clásico" respectivamente. Además de la terminología, son consideradas aquí las concepciones que estos nombres ofrecen. La ideología del trabajo comulga con el concepto de "clásico" desarrollado por Calvino y mínimamente reseñado en la presentación; intenta diferenciarse del concepto de "canon" concebido como autoridad de la cultura y de la "influencia" unidireccional y diacrónica que la concepción de Bloom implica; aprovecha la idea de "precursor" acuñada por Borges en tanto desacraliza el origen y permite que la reescritura aspire a un estatus literario que no quede subordinado al modelo.

En lo que respecta a estos temas referidos concretamente a la literatura argentina, el libro de Susana Cella *Dominios de Literatura. Acerca del canon* (1998), aporta artículos lúcidos que desmenuzan esta problemática en este ámbito. La dificultad reside en que, en general, los análisis eluden el tema de la poesía y se centran fundamentalmente en la narrativa. Son importantes para este trabajo, en el artículo de Tomás Eloy Martínez, la valoración que realiza sobre la conferencia de Borges "El escritor argentino y la tradición"; en el texto de Nicolás Rosa, la refutación de las teorías de Bloom, el corrimiento que realiza del género lírico de toda pretensión canónica y la diferenciación entre "literatura nacional" en tanto estratificación y "literatura argentina" en tanto apertura; por último, en el artículo de Noé Jitrik, la relación entre canon y margen, útil para acercarse, por ejemplo, a las reescrituras de la "poesía rantifusa" (Prieto y García Helder, 2006: 114).

En lo que respecta al concepto de tradición, los supuestos generales de Raymond Williams (1980) resultan instrumentales para el análisis del tema que nos ocupa. La demarcación entre el concepto de "tradición" y el de "hegemonía", la concepción de la tradición como "fuerza activamente configurativa" y "selectiva" (p. 137) del pasado, la caracterización de la tradición como "proceso vulnerable" y de "predispuesta continuidad" (p. 138), subyacen en el estudio que se realizará de las reescrituras del soneto áureo.

Si se trata del caso concreto de la tradición argentina, considero la conferencia de Borges "El escritor argentino y la tradición" (1957), que marcó un quiebre en el concepto. Borges obstaculiza toda naturalización, cuestiona en qué tradición debe inscribirse el autor argentino y niega la posibilidad de que la tradición elegida sea la hispánica, con lo que abre un espacio de discusión sobre la relación de la literatura española con la argentina. Su trabajo dialoga fácilmente con "Tradición y cambio en el Río de la Plata", de Saer (1999), texto en el cual el autor santafesino considera la misma cuestión que preocupaba a Borges, pero desde la mirada que le dan los tiempos de la globalización. Saer no necesita "situar" la literatura argentina en una tradición determinada, ya que la opción borgiana está aceptada, sino que se pregunta por la especificidad de una literatura de "permeabilidad étnica, lingüística y política" (102-3). Lejos de los nacionalismos ("el nacionalismo es sin duda la más odiosa de las ideologías" (p. 103)), la "ambigüedad" (p. 104) hacia lo extranjero que nos caracteriza es vista por Saer como un valor fecundante. Otro aporte lo constituye la idea de que la lectura que realiza el presente es concebida como modo de modificar el pasado. Estos dos últimos conceptos serán también ópticas desde las que se miren las operaciones que realizan los amanuenses.

El otro amplio concepto a considerar es el de lectura, dado que, por definición, el amanuense es, en principio, un lector. Aquí conviene señalar que este concepto se maneja desde un punto de vista restrictivo. No interesa la lectura en tanto operación cognitiva, sino, concretamente, la lectura del clásico y, privilegiadamente, la lectura que provoca la reescritura.

Desde esta restricción, un crítico aporta conceptos que acercan una respuesta. En su análisis de la obra de Derrida, al plantear la concepción de lectura del filósofo francés, Roberto Ferro utiliza una metáfora que pone en evidencia el tipo de lectura al que me interesa referirme: “El texto es una esceno-grafía, una puesta en escena de las huellas, las trazas, las estrías, de todas las modalidades posibles de una tipología del injerto: cada texto es un entramado con múltiples cabezas de lecturas para otros textos, una deriva de convergencia de operaciones de desplazamiento y proliferación en las que no sólo desaparece el origen, el origen ni siquiera ha desaparecido: nunca ha quedado constituido” (Ferro, 1995: 150). Si bien la explicación de Ferro se refiere sólo a la lectura, esta concepción no sólo no bloquea, sino que autoriza y da pie a la reescritura, ya que “la lectura y la escritura tejen mutuamente un doble suplementario, vacilante e inestable; siempre inscriben una réplica más, un repliegue o un bordado más” (p. 151).

Por su parte, y desde el punto de vista del creador, Leónidas Lamborghini aporta en el apartado “El jugador, el juego” del libro del mismo título (2007), la visión lúdica de la lectura previa a la reescritura. El juego que abona el poeta argentino “existió siempre ya que pone en el centro del problema de la estereotipia: esa rigidez que asfixia a la vida. Y, por consiguiente, a la Poesía” (p. 12). A partir de esta problemática, propone la descripción del “Juego del Modelo” en los doce párrafos que componen el apartado, descripción que se desarrollará más acabadamente en el capítulo 3. Baste decir aquí que, además de los aspectos críticos, este trabajo se nutre de la reflexión poética que aporta Lamborghini, uno de los más destacados amanuenses de nuestra poesía.

El concepto de “reescritura”, básico para este trabajo, presenta, desde la lógica, un concepto previo: el de la propia escritura. En su trabajo sobre el tema, Noé Jitrik (2000) plantea que esta “resulta un proceso de apropiación de un espacio que [...] en la medida en que reduce el blanco, anula el espacio del que se apropia y, al mismo tiempo, crea un espacio nuevo y diferente” (2000: 28). Ahora bien, al amanuense, no se apropia del “blanco”, sino del “negro”. Por esta razón, el texto de Jitrik, como se

verá en el apartado siguiente, presenta elementos de reflexión de capital importancia, ya que habilita a pensar qué procesos produce la reescritura, en qué medida y de qué manera crea un espacio diferente.

Ya en el campo de la "reescritura", se abren tres aspectos: en primer lugar, el que podría llamarse "filosófico", que se constituye básicamente como marco. El cuestionamiento que Derrida y Deleuze realizan en distintas obras de los discursos canónicos (fenomenología, dialéctica, filosofía de la historia), el descentramiento del sujeto, la crítica al logocentrismo, la deconstrucción, la puesta en duda del concepto de origen, facilitan una lectura activa y en muchos casos "insolente" del clásico. Si bien algunos de los amanuenses considerados son anteriores a estas teorías o las desconocen, todos participan del espíritu y de los hechos de una época que ha propiciado la deconstrucción de sus grandes relatos. En este aspecto resultó básica para el trabajo la lectura de "Repetición y diferencia" de Deleuze (1995) y de *Rizoma* de Deleuze y Guattari (1978), como también el texto de Roberto Ferro (1995), de gran ayuda para ingresar al intrincado mundo de la filosofía derrideana.

En segundo lugar aparece el aspecto más "literario", en el que vuelven a ser útiles los conceptos ya citados de Ítalo Calvino respecto del clásico concebido como espacio de la "relectura" (Calvino, 1995: 13, 15); en tanto portador de las "huellas" de las lecturas anteriores (p.15); en tanto lugar de definición del lector (p.17); en tanto vehículo de genealogía (p. 17); en tanto "ruido de fondo" (p.18- 19). En este mismo ámbito se instala, como modelo de reescritura del clásico y de las consecuencias que esta reescritura acarrea, el ensayo-cuento de Borges: "Pierre Menard, autor del *Quijote*" (1941), que pone en cuestión, como se verá en el apartado siguiente, la relaciones texto / contexto, texto / posteridad, texto/ lector, texto /reescritura.

Finalmente considero un tercer aspecto, que podría denominarse "técnico", el cual plantea concretamente los modos posibles de la reescritura. En este ítem, es insoslayable el exhaustivo trabajo de Gérard Genette (1989), quien tipifica posibilidades

de reescritura (imitación, pastiche, parodia), como también define útiles conceptos teóricos (architextualidad, intertextualidad, hipertextualidad), que permiten limitar con claridad sus campos. El uso de estos términos que realiza este trabajo se circunscribe a sus definiciones. Los capítulos 2 y 3 están basados en esta clasificación, ya que consideran, en primer lugar, las modalidades de reescritura intertextuales y paratextuales (cita, alusión, epígrafe) y, en segundo lugar, las modalidades de reescritura hipertextuales, entre las cuales sobresale la parodia en sus dos formas (burlesca y no burlesca).

En este campo acotado de la reescritura, la parodia, dos son los libros clave para el desarrollo del capítulo 3: el estudio de Linda Hutcheon (1985) y la compilación de Roberto Ferro *La parodia en la literatura latinoamericana* (1993). Hutcheon trabaja la parodia centrándose en esta "modalidad del canon de la intertextualidad" (1981:3) en la literatura y en el arte del siglo XX en general. Su libro y sus dos artículos (1981; s/f) no sólo definen y caracterizan la modalidad, sino que la separan de conceptos similares como sátira o ironía, con lo que proveen de un útil instrumento para el análisis. Por su parte, el libro de Ferro contiene artículos como "Rehabilitación de la parodia" de Jitrik, que revisan y valoran este concepto en una visión diacrónica de la literatura latinoamericana, desde la colonia hasta nuestros días. La limitación que presentan los textos compilados por Ferro para este trabajo, es que todos, menos uno, trabajan con narrativa.

Si Hutcheon y Ferro focalizan sobre un modo concreto de la reescritura, la parodia, Elisa Calabrese (1996) compila artículos que se centran en las reescrituras en la literatura argentina. El texto de Calabrese comparte la limitación señalada para el texto de Ferro: la exclusividad del trabajo con el texto narrativo. De todas maneras, ofrece artículos de interés como el de Nancy Fernández Della Barca, "Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de *Civilización y Barbarie*", del que pueden aprovecharse las nociones teóricas que elabora respecto del significado del gesto de reescribir (el cuestionamiento del concepto de "influencia", la concepción de "red intersticial" (p. 30)

aplicada a epígrafes y títulos; la mirada sobre el proceso de lectura/escritura como un “desliz productivo de la significación” (p. 30), la definición de reescritura como un “operador relacional generado desde la *repetición* y el *desplazamiento*”¹² (p. 30)); o el de la propia Calabrese, “Borges, genealogía y escritura”, que profundiza en la lectura y reescritura de los clásicos argentino que realiza el autor de *Ficciones*, con el fin de invertir y per-vertir el canon y así hacerle un lugar a su propia obra.

2.2. Soneto

La elección del soneto, además de las preferencias personales que implica, tiene que ver con la posibilidad de trabajar una forma métrica, estructural, ideológica y genérica, sumamente codificada y reconocible, aún desde su “iconicidad”¹³, que funciona en algunos casos como verdadera sinécdoque del concepto de poesía.

Este campo presenta una innumerable bibliografía. Tres autores resultan básicos al momento de considerar la descripción métrica del soneto: el maestro Pedro Henríquez Ureña, Rudolph Baher y Tomás Navarro Tomás. El trabajo primordial de Henríquez Ureña se constituye en base de los estudios posteriores. En sus *Estudios de versificación española* (1961) dedica un enjundioso apartado al estudio del endecasílabo, a sus modalidades en otras lenguas romances, a las particularidades que adopta en castellano, al modo en que fue tratado por los diferentes poetas de

¹² “El indicio del *desplazamiento* implica cambios y modificaciones en funciones y estatutos, asumiendo una ‘acción instituyente’ mediante técnicas transformadoras” (Fernández Della Barca, 1996: 31).

¹³ Jorge Monteleone llama “transposición icónica” a uno de los cuatro modos de trasponer el objeto que puede tener “la mirada imaginaria” en poesía (las otras son la figurativa, la simbólica y la ciega). Esta transposición icónica “está referida a la disposición y distribución de los signos en la página como proyección visual, espacializada, en tanto primera manifestación del poema ante su lector. De hecho, todos los poemas, por su misma naturaleza, manifiestan cierta iconicidad que compromete la mirada de ese lector, pero en algunos de ellos es un rasgo dominante que modeliza el imaginario poético —como en el caso de los caligramas o de la poesía concreta” (Monteleone, 2004) El soneto posee una iconicidad inconfundible en su mera disposición estrófica. Basta ver esa disposición en la página para saber de antemano que se trata de un soneto, antes incluso de la lectura misma.

nuestra lengua, para finalmente consagrarlo como el “verso noble de nuestro idioma” (p. 346).

Por su parte, el *Manual de versificación española* de Baher (1973), además de definir los elementos primeros de la métrica (verso, sílaba, rima), considera las clases de versos y, al centrarse en el endecasílabo, dedica especial atención a sus acentos internos. Asimismo, el manual provee una breve historia del endecasílabo en lengua castellana y culmina con un estudio particularizado del soneto. De este estudio, resulta fundamental, en tanto se utiliza aquí como instrumento de análisis, la clasificación que realiza de la estructura interna del soneto en bipartita, epigramática y enumerativa o lineal (p. 390). Al enumerar las diferentes modalidades del soneto, Baher cita el *Arte poética* de Rengifo, quien caracteriza al “soneto retrógrado”, como aquel que “leído al derecho y al revés, por abajo o por arriba, saltando o arreo, haga sentido y convenga con las demás y siempre se guarden las consonancias y números de soneto”. Esta curiosidad es la que materializa Cortázar con el “zipper sonnet” y se estudia en el capítulo 3 de este trabajo.

Considero también dos textos de Tomás Navarro Tomás. El primero, *Métrica española* (1974), al organizar la mirada sobre la métrica desde el punto de vista diacrónico, permite a este trabajo diferenciar las modalidades del soneto renacentista y del soneto barroco. El segundo, *Los poetas en sus versos. Desde Jorge Manrique a García Lorca* (1982) dedica varios capítulos al estudio del endecasílabo en dos de los autores canónicos que proveen hipotextos para las reescrituras que aquí se analizan: Garcilaso y Góngora.

Siempre desde el punto de vista de la métrica, en este siglo se han ocupado del tema Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez y Pablo Jauralde Pou, en su *Manual de métrica española* (2005). Este texto enfoca el asunto básicamente desde el punto de vista de los acentos internos de los versos y discute la acentuación canónica que se venía trabajando desde Henríquez Ureña al desarrollar el concepto de “acentos extrarrítmicos” (p. 47). Si bien todos estos textos han sido considerados, cabe aclarar

que el enfoque de este trabajo no se centra en los aspectos métricos o rítmicos del soneto, sino que se inclina preferentemente por los aspectos ideológicos, genéricos, retóricos, léxicos y sintácticos. Por esta razón es que se han tenido en cuenta los conceptos de Javier Adúriz (2006) quien se refiere a las diferentes modalidades genéricas que esta composición albergó no sólo en la literatura en lengua castellana, sino también en lengua inglesa o francesa.

También desde el punto de vista genérico del soneto, ofrece un interesante modelo de trabajo el libro de Ignacio Arellano (1984) sobre los textos satírico-burlescos de Quevedo. Este texto, además de considerar aspectos teóricos propios de la retórica de Quevedo, que serán retomados fundamentalmente en el capítulo 2 de este estudio, presenta modelos de análisis de sonetos concretos del autor español, algunos de los cuales son reescritos por poetas argentinos.

Para los textos propios del discurso amoroso, resulta capital el libro de Santiago Fernández Mosquera *La poesía amorosa de Quevedo* (1999), ya que centra su análisis en el *Canta sola a Lisi*, al tiempo que compara este *canzoniere* con textos de Francisco de Herrera, Francisco de la Torre y Lope de Vega, a través de su *Burguillos*. Esto permite obtener un panorama amplio de la lírica del XVII español. Por otro lado, dado que el enfoque de Fernández Mosquera es un declarado "análisis estilístico con base retórica" (p. 11), permite reforzar los elementos que tienen en cuenta este nivel.

Otra modalidad del soneto que retoman algunos autores argentinos es la vertebrada por el tópico del *carpe diem*. Para un acercamiento a este tema es útil el extenso artículo de García Berrio (1978), sobre todo en lo referido a la estructura que impone el tópico en los sonetos.

Uno de los sonetos más reescritos por los poetas argentinos es el que Blecua numera como 472, "Cerrar podrá mis ojos la postrera...", de Francisco de Quevedo. Este soneto canónico ostenta una importante bibliografía en cantidad y en calidad. Considero fundamentalmente tres artículos: primero, el de Fernando Lázaro Carreter

(1956), que modeliza un análisis de la sintaxis del soneto. Segundo, el de Carlos Blanco Aguinaga (1962), que aporta dos elementos esenciales: la discusión del género del soneto, al que ve como metafísico y no amoroso, y la lectura intertextual que realiza, al relacionar el texto con la tradición y con otros del mismo Quevedo. Por último, el de Pablo Jauralde Pou (1997), aunque centra su análisis en los elementos rítmicos y en los efectos sonoros del texto de Quevedo, provee dos elementos aprovechables para este análisis: una síntesis de las lecturas críticas anteriores y una discriminación de los niveles de lectura que admite el soneto, uno de los cuales, el campo semántico, será retomado en el capítulo 2. Los tres artículos aproximan respuestas a una de las preguntas clave que provoca la lectura de todos los textos clásicos y de este en particular: ¿en qué aspecto reside el secreto de su canonización?

A estos textos se suman artículos críticos que tratan el análisis de sonetos canónicos que son reescritos, como los de Stanton (1980) y de Carballo Picazo (1983). El primero desmenuza los elementos del soneto XXIII de Garcilaso, elementos que parodiará Feiling (capítulo 3); el segundo, además de ubicar el soneto 149 de Góngora en una genealogía, analiza los aspectos sintácticos que retomará Borges (capítulo 2).

2.3. Poesía argentina

En lo que respecta al inabarcable espectro de la poesía argentina del recorte que nos ocupa, aparecen dos aspectos fundamentales: primeramente los textos que presentan un panorama general del período; en segundo lugar, los textos monográficos sobre la obra de poetas que aparecen recurrentemente en los capítulos de este trabajo. A estos dos aspectos deben sumarse los artículos críticos que analizan textos particulares.

El primer grupo de textos incluye la *Breve historia de la Literatura argentina* de Martín Prieto (2006), que, en contraposición con otras historias de la literatura argentina,

ubica en un lugar privilegiado el estudio de la poesía. Dado que puede decirse que este estudio estructura el libro de Prieto, permite realizar un seguimiento cronológico de los momentos más importantes del género en nuestra historia literaria.

El recorte que considero comienza en 1940. Por esta razón, resultó oportuna para este trabajo la reedición de *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (2009) de Francisco Urondo, que define y caracteriza los movimientos poéticos desarrollados entre la década del 40 y la del 60, décadas que enmarcan la producción de varios de los poetas considerados aquí.

Para el estudio del último período abarcado resultó especialmente útil la compilación de artículos que realizó para el Centro Cultural Ricardo Rojas Jorge Fondebrider, *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006* (2006). Estos artículos no sólo ofrecen un panorama del recorte cronológico que proponen, sino que también profundizan en determinados aspectos clave para este trabajo. Entre ellos resultó fundamental el artículo de Javier Adúriz "Posclásico, una aproximación", texto que pone en relieve la pervivencia del clásico y de su lectura como una constante que atraviesa, incluso, la vanguardia. El trabajo de Martín Prieto y Daniel García Helder publicado en este libro proporciona el concepto de "poesía rantifusa", que resulta adecuado para la caracterización de la obra de Orlando Punzi en el capítulo 3.

El segundo grupo de textos considerado incluye estudios monográficos de autores clave para este trabajo: Borges, Gelman, Girri, Gola, Lamborghini, Perlongher. Para abordar el estudio de sus obras, los diversos artículos de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, cumplen dos funciones: por un lado, permiten la contextualización histórica y literaria de la producción poética, en tanto describen el panorama en el que esta producción aparece; por el otro, ahondan en el análisis de los textos con profundidad monográfica. Dado el recorte de mi trabajo, dos son los tomos de esta obra dirigida por Jitrik que considero básicos: el dirigido por Susana Cella, *La irrupción de la crítica* (1999) que incluye el artículo de Daniel Freidemberg sobre Gelman y Lamborghini, y el dirigido por Sylvia Saítta, *El oficio se*

afirma (2004), que presenta el artículo de Jorge Monteleone "Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti y Hugo Gola".

En el primero de estos textos, "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman", además de ubicar a estos dos autores como poetas centrales de la literatura argentina de fin del XX y principios del XXI, Freidemberg analiza los procedimientos lingüísticos de ambos poetas, como también el concepto de reescritura con el que se manejan, esencialmente la parodia en el caso de Lamborghini. En el segundo, Monteleone señala un recorrido entre las relaciones poéticas sujeto / objeto, que permite ajustar el "relativo orden literario existente" (p. 369) en la poesía argentina del momento. De los cuatro autores analizados por Monteleone, dos son los que interesan a mi trabajo, debido a sus vinculaciones con la poesía del Siglo de Oro: Girri y Gola.

Asimismo, el tomo dirigido por Saítta presenta artículos acerca de la obra narrativa de autores como Borges, Marechal y Cortázar que aportan elementos útiles al momento de acercarse a su poesía.

Con respecto a Borges, resulta esencial el canónico artículo de Nicolás Rosa "Borges o la ficción laberíntica" (1972) que propone una lectura esencialmente "literaria" de los textos borgianos y los aparta de las "contaminaciones" filosóficas desde las que era leído. El artículo, como muchos otros textos en los que se basa este trabajo, aporta consideraciones generales que luego deben ser aplicadas a la poesía y al tema que importa a este trabajo en particular. Respecto de la autofiguración de Borges frente a su tradición, dos son los textos que considero fundamentalmente: el artículo de Rosa (2003) en que contrapone el modo de concebir la literatura borgiana con el de Osvaldo Lamborghini y el capítulo de Julio Premat "Borges, genio, figura y muerte" de su libro *Héroes sin atributos* (2009), sobre todo para su análisis del "Pierre Menard". En lo que respecta a la poesía, el artículo de Jorge Monteleone "Borges: la voz deseada" (1998), resulta pertinente, ya que analiza el modo en que Borges conforma su propia voz por sobre la voz paterna, la voz del antecesor.

En lo que respecta a Gelman, dos son los libros monográficos dedicados a su obra que sirven a nuestro análisis: *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, de Miguel Dalmaroni (1993) y *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*, de Jorge Boccanera (1994). Ambos textos ofrecen un panorama integral de la producción de Gelman hasta la década del noventa, con caracterización de etapas de la obra. Dalmaroni le dedica un capítulo entero a la poesía del exilio, que es la que interesa fundamentalmente a este trabajo; Boccanera hace lo propio, pero además se detiene particularmente en los procesos de intertextualidad y de reescritura que realiza el poeta. Si bien no analiza detalladamente la relación Gelman / Quevedo, que aquí resulta central, sí le dedica un análisis profundo a la reelaboración de los textos de los místicos, que es el otro modo en el que Gelman se relaciona con el Siglo de Oro.

En el caso de Leónidas Lamborghini, el estudio integral de su obra realizado por Ana Porrúa, *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini* (2001), proporciona elementos sumamente útiles para el análisis, como por ejemplo el estudio de los modos de lectura de Lamborghini, los modos de resignificación que le da a estas lecturas y el detallado análisis de las "variaciones" (corte, fragmento y repetición) que realiza. De todas maneras, la focalización de Porrúa tiene en cuenta las reescrituras sobre textos de tradición argentina (gauchesca, tango, discurso peronista) y sólo menciona tangencialmente las reescrituras relacionadas con el Siglo de Oro.

En cuanto a Perlongher, son sus propias reflexiones sobre su poética las que fueron tenidas en cuenta. El libro que recoge sus textos dispersos, *Prosa plebeya* (2008), incluye, en el apartado "Barroco barroso", artículos en los cuales el propio poeta reflexiona, define y caracteriza su poética. Por otro lado, siempre considerar los textos de Perlongher, resulta un modelo interesante de análisis el estudio de la apropiación latinoamericana neobarroca de modelos estéticos hispánicos barrocos. Desde el temprano artículo de Alejo Carpentier (1967), que concibe al barroco como el lenguaje propio de la literatura hispanoamericana, hasta los *Ensayos generales sobre el Barroco* de Severo Sarduy (1987), quien estudia los procedimientos barrocos en general y los gongorinos en particular, se establece toda una línea que identifica la estética barroca

española y, básicamente, sus procedimientos lingüísticos, con el realismo mágico. Estos lineamientos son retomados por la crítica, por ejemplo en el texto de Irlemar Chiampi (2000), en el cual se analizan procedimientos barrocos en las obras de Sarduy, Carpentier y Lezama Lima, como también lecturas americanas de las *Soledades* de Góngora. En este caso, el ejercicio consiste en una doble adaptación: en primer lugar, aprovechar conceptos elaborados sobre textos narrativos para analizar textos líricos; en segundo lugar, tener en cuenta conceptos referidos a la literatura latinoamericana para analizar textos argentinos.

Finalmente, también forman parte de este apartado los artículos críticos sobre distintos autores o textos que serán citados y comentados en cada capítulo.

3. Lectura y reescritura: *Hallo pisadas de otro que ha subido*¹⁴

3.1. Sobre la lectura

La teoría y la crítica literarias del siglo XX destronaron a la figura que había sido el eje de los estudios literarios a través de la historia: el autor. A lo largo del siglo, el texto primero y el lector después concitaron la atención de los teóricos del fenómeno denominado "literatura."

Interesa aquí la figura del lector, dado que el escritor que reescribe, se define, en primera instancia, desde este lugar. Este revalorizar la figura del lector que se aparta de la "dictadura" del autor, es un proceso descrito de este modo por Nicolás Rosa: "Leer implica siempre reponer el desarrollo simbólico-diacrónico del texto, sus evoluciones, sus circunvoluciones, sus torsiones y recorridos que intentan seguir el

¹⁴ Verso decimosegundo del Soneto 363 "Soneto amoroso" de Francisco de Quevedo (edición de Blecua).

decurso de la lectura para *simular* que siguen el camino previsto por el escritor” (Rosa, 1998:75, destacado mío).

El apartarse del camino prescripto implica la independencia del lector. En su trabajo “La lectura como experimentación”, Daniel Link asimila el procedimiento de lectura corriente con la puesta en escena del texto dramático o con la versión cinematográfica de una novela: “toda ‘puesta’ de un texto es ya una lectura” (Link, 1996). De este modo, “el juego de la lectura es el juego de las versiones, los caprichos y las equivocaciones”. Estas “puestas en escena” del lector no tienen el deber de “respetar” el texto del cual parten: “jugar el juego de la literatura es eso: imaginar ‘puestas’ para los textos que leemos, falsearlos, perderles el respeto, completar los huecos de sentido. En síntesis: experimentar”.

La mirada sobre el autor en tanto lector, mirada inevitable si se habla de reescritura, interesa en tanto respondería a la “pregunta darwiniana” que enuncia Nicolás Rosa: “qué leemos para saber cómo escribimos” (1998: 71), pregunta que se complementa con otra: ¿cómo leen los autores que reescriben?

Una respuesta fructífera para este trabajo es la que da Jonathan Culler cuando, tras relevar las teorías que se centran en la figura del lector, concluye que, para esta visión, “la lectura [es concebida] como escritura –como construcción del texto–” (Culler, 1984: 38).

En esta línea se inscriben los autores que interesan a este trabajo. Son básicamente lectores que concretan en la escritura su puesta del texto canónico, que continúan “el juego de la literatura”, al decir de Link, desde distintos procedimientos.

Ahora bien, si se tiene en cuenta el recorte anunciado, se entiende que las producciones de los autores trabajados pertenecen a la posvanguardia histórica. Respecto del modo de leer del surrealismo, la vanguardia que “sigue siendo en buena medida nuestro predicamento” (Aira, 1998: 11), afirma César Aira: “El Surrealismo fue

primordialmente un sistema de lecturas, el más rico y productivo de los tiempos modernos" (p. 15). En este "sistema", según el autor argentino, la lectura apunta fundamentalmente a "una actualización de la escritura" (p. 20). Por su parte, en su estudio sobre la poesía de Leónidas Lamborghini, Ana Porrúa da un paso adelante al definir al poeta de la posvanguardia no como el medium que presuponía Breton, "sino más bien el que lee de manera distinta algo que ya existe y lo hace de manera consciente" (Porrúa, 2001: 206).

El propio Lamborghini, en *El jugador, el juego*, libro publicado en 2007, reflexiona sobre este tipo de lectura, al explicar el juego de su invención al que llama "Juego del Modelo" (Lamborghini, 2007: 10). En este juego, "tenemos la lectura que hace del Modelo el jugador. Lectura que pone en foco (de 'relieve') su materia verbal. Esa lectura lleva a la reescritura. Reescritura que el Modelo le pide, le solicita, preso de la estereotipia como lo está: el jugador lo *siente así*" (p.16). He aquí una fuerte "pista" en este tipo de lectura: mirar focalizadamente la "materia verbal".

De todo lo expuesto puede deducirse que, tras la eclosión vanguardista, el amanuense se enfrenta al clásico desde otra perspectiva. Si Aira considera que el clásico es el arte en el cual "hay una armonía entre proceso y resultado, y por esa armonía se define" (Aira, 1998: 11), las vanguardias plantean un esfuerzo "por lograr un arte que fuera todo proceso" (p. 11). De este modo, entonces, al mirar el proceso y el procedimiento, la "materia verbal" de la que habla Lamborghini, el amanuense lee en el clásico un material a partir del cual puede conformarse como poeta, ya que, como señala Julián Ríos parafraseando a San Agustín: "el que escribe lee dos veces y [...] el que lee dos veces está reescribiendo" (citado por Ferro, 1995: 9).

3.2. Sobre la reescritura: aspectos filosóficos

Antes de entrar en el concepto de reescritura y de tener en cuenta sus implicancias, resulta interesante considerar parte del marco filosófico en que aparece este fenómeno en la segunda mitad del siglo XX. Me centro en tres conceptos que, a los fines de este trabajo, funcionan como base: la deconstrucción de Derrida, la repetición /diferencia y la idea de rizoma,-de Deleuze.

Las primeras y esporádicas menciones que Jacques Derrida realiza del concepto de deconstrucción, son anteriores a 1967. La idea se afirma a partir de las publicaciones del año 1972, que recogen textos de 1967 a 1972; y culmina en su producción a partir de este último año, ya en su etapa norteamericana (Ferro, 1995)¹⁵.

Derrida, es sabido, evita las definiciones. Sin embargo, se acerca a esta operación discursiva cuando afirma: "Creo [...] en la necesidad del desmontaje de sistemas, creo en la necesidad del análisis de las estructuras para ver lo que ocurre allí donde funciona, allí donde no funciona, por qué la estructura no llega a cerrarse" (citado por Ferro, 1995: 118). A partir de estos conceptos: "desmontaje, análisis, funcionamiento", puede deducirse lo que el mismo filósofo asegura más adelante: la deconstrucción "no se trata de una operación negativa" (p. 118), sino de una propuesta concreta en un momento histórico en el cual reinaba la estructura como concepto. Es decir, la deconstrucción, en principio, autoriza una lectura desafiante, irreverente, irrespetuosa, a partir de una concepción novedosa del texto: la ausencia del origen, que, no sólo no se impone jerárquicamente, sino que "nunca ha quedado constituido" (Ferro, 1995: 150).

¹⁵ Según Ferro, "el texto que marca la insistencia de su uso [el del concepto de "deconstrucción"] es *De la gramatología*, editado por primera vez en 1967 (traducción castellana de 1971). Por otro lado, "en los textos de 1972 su uso revela una instancia establecida para designar las formas de lectura, de escritura, de interpretación imbricadas en el programa derrideano" (Ferro, 1995: 120). Ferro se refiere a *Márgenes de la filosofía*, primera edición de 1972 (traducción castellana de 1988) y a *La diseminación*, de 1972 (traducción castellana de 1975).

Entre otras consecuencias, estos planteos llevan a considerar un modo concreto de ver la tradición: ya no la aceptación sumisa a la totalidad, sino la búsqueda de “la falta”, el quiebre de “su momento dogmático” (Derrida y Roudinesco, 2002: 10), aquel en el cual la tradición deja de ser proveedora para convertirse en ceñidora de la producción actual. Al contrario de Borges en su conferencia “El escritor argentino y la tradición”, Derrida cree que no es posible elegir la herencia, “porque lo que caracteriza la herencia es ante todo que no se la elige, es ella la que nos elige violentamente” (p. 12); la operación del amanuense sería entonces, como quería Williams, una operación de selección: deberá escoger qué parte de esta herencia quiere conservar y revitalizar.

De modo que, antes de la realización de estas operaciones, es indispensable un conocimiento de la totalidad y un reconocimiento de la parcialidad sobre la cual el autor va a trabajar. Sin este reconocimiento inicial no es posible labor alguna, ya que, en palabras de Derrida: “el valor de arquía trascendental debe hacer experimentar su necesidad antes de dejarse tachar” (citado por Ferro, 1995:107). Esta “tachadura”, entonces, resulta un modo de homenaje que no puede concebirse sin el reconocimiento implícito o explícito de esta “necesidad”¹⁶. Así miradas las cosas, la reescritura no será el producto de una “lectura desviada” que intente emular al maestro, como proponía Bloom, sino el producto de una “lectura acertada” que impulsa una escritura distinta.

En la introducción a su texto *Repetición y diferencia*¹⁷, Deleuze concibe la repetición como un fenómeno que sólo resulta “en relación a lo que no puede ser reemplazado” (Deleuze, 1995: 50), es decir que se da “en relación con algo único o singular, que no tiene semejante o equivalente” (p. 50). De este modo Deleuze diferencia el concepto de “repetición” del de “generalidad”, y advierte que, si el primero actúa sobre lo singular, el último se da en el ámbito de lo particular, cuando un término puede ser sustituido o intercambiado por otro. Podría afirmarse entonces, siguiendo a Deleuze, que es la repetición y no la generalidad lo que corresponde al acto mismo de la reescritura, ya

¹⁶ Como se verá, de todas las reescrituras posibles la que mejor se ajusta a esta idea es la de la parodia.

¹⁷ 1969 en la primera edición francesa.

que el trabajo con el texto base o el modelo –para recrear la noción de Lamborghini– no supone un acto mimético generalizado, sino una repetición vinculada a un fenómeno único, irremplazable y singular que, por otra parte, no basa su vínculo en la semejanza o la equivalencia analógicas, sino en otros vínculos: el robo y la donación.

Deleuze define así el proceso de repetición: “no es añadir una segunda o tercera vez a la primera, sino llevar la primera vez a la ‘enésima’ potencia” (p. 50). Esta posibilidad es la que importa: encontrar en el texto base sus potencialidades para después expresarlas, desarrollarlas y elevarlas. Este procedimiento no es copia simple, sino que posibilita que la nueva obra encuentre su identidad potenciando la anterior.

La repetición, así concebida, “está contra la ley” (p. 53). Frente a la norma impuesta (el canon, la tradición, la herencia), la repetición se constituye como la rebelión de la singularidad, de lo extraordinario, de lo instantáneo. Esta rebelión que, para este trabajo se constituye en modos de lectura y escritura, lleva a dos situaciones: la primera, considerar al clásico con su valor como tal; la segunda, considerar que el clásico autoriza, permite y hasta promueve la inclusión de la nueva voz: “la repetición es la transgresión. Pone en cuestión a la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística” (p. 53). Cuando evalúa los modos de ir contra la ley, Deleuze encuentra básicamente dos, que son conceptos centrales: “la ironía” y “el humor” (p. 58), dado que los dos representan la transgresión contra la generalidad que implica la norma.

En el marco de esta libertad y de esta novedad que implica la transgresión, “la repetición aparece, pues, como una diferencia” (p. 80). Deleuze relaciona directamente a la poesía con la repetición y la diferencia, al dar como ejemplo modélico de esta idea el concepto de rima: “la rima es repetición verbal, pero repetición que comprende la diferencia entre dos palabras, y la inscribe en el seno de una idea poética, en un espacio que ella determina” (p. 92).

Al finalizar su introducción, el filósofo francés distingue dos formas de repetición: la diferencia que resulta exterior al concepto, y que lleva a la repetición de lo Mismo, y la diferencia que resulta interior a la idea, y que lleva a la comprensión de lo Otro: “una es estática, la otra dinámica. Una es repetición en el efecto, la otra en la causa. Una, en extensión, la otra intensiva. [...] Una es revolucionaria, la otra de evolución. [...] Una radica en la exactitud, la otra tiene como criterio la autenticidad”. (p. 97-8). Esta diferencia puede resultar útil para leer los modos a través de los cuales los autores deciden reescribir teniendo en cuenta el mayor o menor “respeto” por el clásico que evidencien.

Finalmente, el último concepto que hay que tener en cuenta es el concepto de “rizoma” elaborado por Deleuze y por Félix Guattari, ya que esta idea destruye la esperable relación vertical que se puede establecer entre el texto clásico y el texto reescrito. La variable forma del rizoma se constituye a través de “comunicaciones transversales entre líneas diferenciadas que borran los árboles genealógicos” (Deleuze y Guattari, 1978: 16)¹⁸.

Esta alteración del orden presupuesto, esta ruptura del árbol genealógico, lleva lógicamente a un análisis descentrado del lenguaje. La conexión, la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura del significado son las características que tiene este concepto, que nos permite pensar la reescritura como un modo que se aleja de la imitación, ya que se trata de “captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir” (p. 16).

En consonancia con lo expresado en “Repetición y diferencia”, Deleuze y Guattari conciben rizoma, entre otras muchas metáforas, como una mapa que permite “múltiples entradas” (p. 18). Al diferenciar el mapa del calco, plantean la concepción rizomática que, aplicada a la literatura, autorizaría la reescritura: “Un mapa es un asunto de *performance*, mientras que el calco siempre remite a una supuesta *competence*” (p.

¹⁸ En consonancia con este concepto, y aplicándolo al caso concreto de la Literatura, dice Nancy Fernández: “Surge así un sistema literario que polemiza con la idea estandarizada de *historia literaria*, fundada en un modus operandi basado en la linealidad. En cambio, una mirada que trata de reponer las relaciones familiares de la literatura mediante cortes y cruces, establece así una inversión lógica de las relaciones al subvertir los vínculos temporales o los nexos de causa efecto” (Fernández, 1996: 30).

18). La ruptura de la "autoridad textual", la desjerarquización que implica esta mirada, permite dos aperturas: en primer lugar, que la reescritura pueda evadir el lugar de "texto influenciado" y en segundo lugar, que el texto base pueda evadir el lugar de "fuente", ya que en el rizoma, tallos y filamentos no pueden ser diferenciados de las raíces y sirve de raíces ellos mismos.

El escritor que lee y reescribe el clásico busca en él "sus líneas de fuga" (p. 26). En estas líneas, no concebidas como grietas, sino como potencialidades, radica la posibilidad que ofrece el texto clásico de volver a escribirse. Aunque sin citar o mencionar a los teóricos que se están analizando, Nancy Fernández coincide con estas propuestas al afirmar: "Creo que es posible pensar en la reescritura como un operador relacional generado desde la *repetición* y el *desplazamiento*, operador que permite encarar de un modo distinto la historia literaria, efectuando los cortes y las relaciones discontinuas en base a movimientos de expansión, retorno y diseminación" (Fernández, 1996: 30).

Ahora bien, antes de que estos conceptos fueran conocidos, traducidos y publicados en nuestro país, hubo poetas que implementaron procedimientos deconstructivos en sus textos. Dos importan esencialmente a este trabajo: Borges, quien, como señala Pastormerlo, escribe "Pierre Menard" "a principios de 1939" (2007: 98), es decir, cerca de la fecha que inicia nuestro recorte; y Lamborghini, quien viene desarrollando una tarea de reescritura desde los '50, tarea que culmina en las propuestas teóricas del 2007, fecha cercana al libro que cierra el *corpus* de este trabajo.

El primer autor argentino en abordar desde la "semificción" ¹⁹ este concepto de reescritura y de deconstrucción es, por supuesto, Jorge Luis Borges. La apuesta de Borges es alta: colocar como "blanco" de la reescritura al *Quijote*, libro que, según Pastormelo, resulta una síntesis de las "supersticiones" que quería combatir el escritor argentino: el texto clásico, el texto original, el texto definitivo (Pastormerlo, 2007: 95).

¹⁹ Afirma Julio Premat: "'Pierre Menard, autor del Quijote', que se asemeja más a una reseña que a un cuento, se publica en mayo de 1939 en *Sur* sin especificar que se trata de una ficción" (Premat, 2009: 70).

Esta elección le sirve, además, para otro de sus objetivos: probar que “la historia corrige los textos” (p. 100), que la lectura literaria es un proceso. Por esta razón, el cuento–ensayo es bastante más que una parodia. Es un modo de asegurar la posibilidad de seguir escribiendo y es el ejemplo del modo de hacerlo: “El mito Menard supone invertir el orden de escritura: todos pueden escribir un clásico, cualquiera puede escribir un clásico” (Premat, 2009: 72). Pierre Menard, el protagonista, es definido, en una clara alusión a las genealogías bíblicas,²⁰ como “un simbolista de Nimes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste” (Borges I, 1989: 447). Este orden, propio del texto sagrado, del texto canónico, del texto inmóvil, es alterado por el personaje, que termina leyendo la *Imitación de Cristo* como si la hubiera escrito James Joyce, la *Odisea*, como si fuera posterior a la *Eneida*, o inventando autores, como Madame Henri Bachelier. Esta concepción de la literatura, tantas veces explicada por Borges en ensayos, poemas y cuentos, permite y avala reescrituras del mundo literario, muchos antes de que los filósofos las conceptualizaran. Sarlo sintetiza así las teorías que luego se desarrollarán y que Borges anticipa en su texto: “la teoría del intertexto, las nociones de enunciado y enunciación, la teoría de la lectura como escritura y de la escritura como lectura, la crítica a la idea de originalidad y de influencia” (Sarlo, 2007: 166).

Lamborghini retoma el camino iniciado por Borges. Si Pierre Menard intenta, al comienzo, “ser Miguel de Cervantes” (Borges I, 1989: 447) para poder reescribir el *Quijote*, Lamborghini, en sus consideraciones teóricas de *El jugador, el juego*, da un paso más allá: “Lo que ocurre desde siempre en la vieja Casa de juegos de la Literatura, lo que viene ocurriendo y repitiéndose en esa anciana mansión tal vez desde que abrieran sus puertas, es la reescritura del Modelo sin interesar su materia verbal, ni su sintaxis. Ni su combinatoria ni su puntuación” (Lamborghini, 2007: 17). Es decir, ya

²⁰ Ver, en el Nuevo Testamento, Lucas III, 23 y ss., Mateo I, 1 y ss. y en el Antiguo Testamento, todo el libro de los Números.

no apunta a ser el autor, a reproducir un contexto, ni a respetar o cambiar la ideología, sino a recrearse en la forma y, al mismo tiempo, a recrearla.

Mucho antes de su texto teórico, en la década del cincuenta, la escritura de Lamborghini ya “ofrecía [...] notables ejemplos de ‘trabajo intertextual’, ‘actitud deconstructiva’, autorreferencialidad, inmanentismo del texto, muerte del sujeto y carnavalización que había descubierto por su cuenta en sus lecturas” (Freidemberg, 1999: 208). De este modo, “Lamborghini deviene en un impensado experimentador *avant la lettre*” (p. 208), ya que para él la literatura aparece como una representación cuya clave es considerar los modelos para perderles el respeto ²¹ (p. 205) y su reescritura se constituye en un espacio donde se “pone de manifiesto la conciencia deliberada del artificio escriturario” (Fernández, 1996: 29).

3.3. Sobre la reescritura: aspectos técnicos

Antes de centrar la atención en los aspectos técnicos de la reescritura, conviene tener en cuenta algunos aspectos de la escritura en sí misma, que pueden servir de base a consideraciones posteriores. En principio, Noé Jitrik concibe a la escritura como un “hecho de espacio, resultado de una espacialización” (Jitrik, 2000: 28). A partir de esta consideración, “la escritura resulta un proceso de apropiación de un espacio, por un lado, en la medida en que reduce el blanco, anula el espacio del que se apropia y, al mismo tiempo, crea un espacio nuevo y diferente, de índole dual; por un lado, creación de significación apropiable, por el otro, creación de una estructura física, el objeto-texto, que ocupa un lugar junto a otros objetos, con la consiguiente generación de un valor igualmente apropiable” (p. 28). Si el procedimiento básico de la escritura es la anulación o reducción del “blanco”, debería considerarse que la reescritura opera sobre el “negro” preexistente. Al operar de esta manera, la reescritura no anula los espacios escritos, sino que los resignifica y, al resignificarlos, los convierte en novedosos. Y si

²¹ Esto justifica que Hernán Fontanet-Villa considere que la poesía de Lamborghini no sea lírica, sino “derrideana” (Fontanet-Villa, 2002: 395).

Jitrik ve que la escritura tiene "índole dual", podría afirmarse que la reescritura tiene una índole cuádruple, ya que, por un lado, crea dos nuevos espacios de "significación apropiable": el del texto reescrito, y el de la nueva lectura que este texto le aporta al texto base y, por el otro, a la creación de una "estructura física" ya dada, el objeto/texto primero, le agrega otra, el objeto/ texto segundo.

Las consideraciones que el crítico argentino realiza de la escritura, podrían llevar también a una respuesta posible de una de las preguntas que subyacen en todo este trabajo: ¿por qué reescribir el clásico? Afirma Jitrik que "lo propio de la significación [...] sería su inagotabilidad, que descansa en la imposibilidad de capturar con palabras eso que se denomina las 'cosas'" (p. 48). De este modo, la lectura aparece como un proceso siempre inacabado, siempre insatisfactorio, siempre fallido de aprehensión del objeto. Frente a esta imposibilidad, surge la escritura como "el gesto humano de fijar lo que actúa en el sentido" (p. 48). Estas dos imposibilidades, según Jitrik, serían las dos constituyentes de lo que llamamos "cultura": por un lado, el intento de asir las cosas a través de la lectura y por el otro, el de capturar la significación a través de la escritura.

Siguiendo este planteo, la reescritura se inscribiría en la cultura como la representación siempre esperanzada del afán humano de "asir" las cosas y de "capturar" los sentidos una y otra vez²².

Cada uno de estos dos elementos, lectura y escritura, son concebidos por Jitrik como "una semiosis" (p. 77), es decir que si bien el escritor despliega su red de significaciones en el texto, el lector realiza otro tanto. Desde esta concepción, "el hecho mismo de leer implica un corregir" (p. 77). Este corregir no es concebido como la búsqueda del error, sino como la aplicación de una interpretación. En el caso de los amanuenses, a esta operación que realiza todo lector y que anula las tradicionales concepciones de escritura/ actividad, lectura/pasividad, se suman los *desplazamientos*

²² Esta afirmación no implica que toda reescritura se presente como "ordenadora" de sentidos. Es más, en muchos casos aparece como la intromisión del caos en la forma. Pero aún en estos casos, se advierte la persecución de "otro" sentido.

de los que hablaba Fernández. A partir de esta conjunción, el amanuense se constituye en el lector que escribe su lectura.

Al considerar las cuestiones técnicas relacionadas con la reescritura, surge la figura de Gerard Genette como “ordenadora” y clasificadora de distintos elementos. En su texto *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, publicado por primera vez en 1962, el teórico francés delimita claramente algunos conceptos. Genette constituye en objeto de la poética a la transtextualidad, o “trascendencia textual del texto” (Genette, 1989: 9). A partir de esta definición, que abarca la totalidad del fenómeno literario, el autor propone cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la architextualidad y la hipertextualidad (p. 10-14).

A los efectos de este trabajo interesan tres: la intertextualidad, definida como “una relación de copresencia entre dos o más textos [...] y, frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (p. 10), con sus modalidades de cita y alusión; la paratextualidad, o sea la “relación que el todo formado por una obra literaria [...] mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*” (p. 11), que incluye los epígrafes; y, sobre todo, la hipertextualidad, entendida como “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (p. 14), en la que se incluyen la parodia, el pastiche y el travestimiento burlesco. La clasificación de Genette trasciende el gesto taxonómico, ya que permite diferenciar y describir con precisión los procedimientos que se encuadran en estas relaciones transtextuales.

A partir de estos grandes marcos que propone Genette, pueden ubicarse los distintos modos de reescritura con que los poetas argentinos abordan el soneto del Siglo de Oro. Las relaciones intertextuales, en la visión del teórico francés, abren al lector al campo de la significancia, y señalan la diferencia con la lectura común, que se limita a la recuperación del sentido. La diferencia entre esta recuperación del sentido y la apertura a la significancia pueden observarse en el modo en que los autores argentinos

se apropian de la cita del autor áureo, o en el modo en que resignifican un verso de un soneto español en un título.

Las relaciones paratextuales, “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector” (Genette, 1989: 12) aparecen evidentes en el modo en que las obras argentinas analizadas dialogan con el epígrafe proporcionado por el clásico.

Por su parte, las relaciones hipertextuales (fundamentalmente la parodia, ya sea burlesca como no burlesca), encontrarán en la literatura argentina una veta de máxima productividad, tal como se verá en el capítulo 3 de este estudio.

3.4. Hipótesis y problemáticas que se generan

Los conceptos expuestos se plantean como soportes que sostienen la siguiente hipótesis: la reescritura, el lugar del encuentro con la tradición, con el hipotexto, es el espacio en el cual el poeta mejor evidencia su propia poética. El amanuense encuentra en el texto base los materiales que necesita para su propia configuración y reescribe el clásico para inscribirse en la tradición desde su propia perspectiva, para dejar su propia marca sobre la huella del antecesor. Todo amanuense se comporta como si concordara con Calvino en aquello de que “tu clásico es aquel que no puede serte indiferente y que te sirve para definirte a ti mismo en relación y quizás en contraste con él” (Calvino, 1995:17).

A partir de este concepto base, se plantean dos problemáticas esenciales que se desarrollarán a lo largo de este trabajo: en primer lugar, la relación con el lector. El primer lector de la reescritura es, por supuesto, el propio amanuense, pero, además de esta inicial consideración del escritor como lector, la reescritura también plantea una relación peculiar con el lector común. ¿Para qué tipo de lector se escribe la reescritura? Esto implica analizar si siempre supone necesariamente un gesto aristocrático, elitista,

selectivo, dedicado a aquel que pueda captar el guiño, descifrar lo codificado. Implica buscar si existen otros procedimientos, además de la enciclopedia, desde los que se pueda aludir al lector de la reescritura.

En segundo lugar, las relaciones que Rosa llama "fratrías textuales" (Rosa, 1998: 72), es decir, las que establecen entre sí los autores contemporáneos que reescriben un mismo hipotexto. Esta problemática implica considerar si las variables contextuales inciden en la reescritura, si cada movimiento literario lee de manera homogénea, si la reescritura de un mismo hipotexto es un modo de diálogo "inter pares".

De modo que la mirada desde la que se considerará el *corpus* a tratar tendrá como base ideológica la hipótesis presentada en cuanto a la relación hipotexto / hipertexto. Además, atenderá como problemáticas de solución variable en cada caso las relaciones reescritura / lector y la relación intertextual de los textos que reescriben entre sí.

4. El soneto como forma canónica: *Que sólo va a buscar su consonante*²³

La forma soneto ofrece varios aspectos a considerar cuando se trata de reescritura de un clásico. En primer lugar, el espacio canónico que ocupa dentro de la lírica de occidente: "el metro patrón de lo clásico propiamente dicho" (Adúriz, 2006: 7); "la forma poética de más éxito en las literaturas modernas [...], una de las formas más vivas de la creación poética" (Baehr, 1973: 385). Ahora bien, esta consagración, leída como discurso estratificado, también ha sido causa de su denigración. Después de la vanguardia, la marca de la iconoclasia queda registrada en el arte posterior a las guerras mundiales. Esta situación no favorece un acercamiento al soneto.

Sin embargo, la "forma de las formas" (Adúriz, 2006: 9) resiste todos los embates. Además de asentarse en la larga tradición que ostenta en las lenguas romances, esta

²³ Verso decimocuarto del Soneto 364 "Consuela a Tamayo de que todos le maldigan sin culpa" de Lope de Vega (edición de Carreño).

forma brevísima puede alardear de su independencia, de su capacidad de condensación, de su ductilidad para albergar todos los temas, de su adaptabilidad a todos los géneros. Por otro lado, si bien su entronización en la lírica castellana también lo llevó a su mecanización, algunos de estos poetas contemporáneos han podido leer en el soneto el altísimo nivel de experimentación lingüística que presupone su elaboración: "La literatura [...] está hecha con el material de lo indecible, y la poesía en particular [...] lleva ese grado de indecibilidad al punto extremo de transformarlo en retórica" (Monteleone, 2004: 32)²⁴.

La aceptación del poeta de someterse a la rígida fábula de la métrica, no es leída ya como un sometimiento a la forma, sino como la aceptación del desafío de decir lo que debe decirse en el "envase" que provee la tradición. De todas maneras, y este trabajo se centra en esto, los poetas contemporáneos se toman todas las libertades respecto de las modificaciones que puede sufrir la forma canónica²⁵.

Por su historia y por sus potencialidades, el soneto es leído por algunos poetas contemporáneos como verdadera sinécdoque del discurso literario²⁶. "Dónde está su secreto" (p. 8) se pregunta Adúriz. Pueden ensayarse algunas respuestas hipotéticas: en el equilibrio que plantea su estructura, que Octavio Paz ve "conforme a una lógica estricta" (Paz, 1989: 151); en la unión de conceptualización y ritmo que evidencia: "porque cuando un poeta lo sella, silabea una música persuasiva, semejante a la melodía central del pensamiento" (Adúriz, 2006: 8), o de conceptualización y emotividad (el poeta argentino lo llama: "silogismo emocional" (p.14)); en las posibilidades rítmicas que presenta²⁷, ya que está construido a partir del endecasílabo,

²⁴ Un modo claro de ver cómo los escritores contemporáneos valoran los procesos que se llevan a cabo para la creación del soneto puede leerse, ficcionalizado, en el magnífico cuento de Juan José Saer "Sombras sobre un vidrio esmerilado", (*Unidad de lugar*, 1966).

²⁵ Como ejemplo también canónico puede citarse la supresión de la rima que realiza Neruda en sus *Cien sonetos de amor* (1959), que transforma a sus textos en "sonetos de madera".

²⁶ Ver, por ejemplo, la ambición de Octavio Paz en *Homenajes y profanaciones* (1960) de escribir un "soneto de sonetos" (Paz, 1989:151).

²⁷ Teniendo en cuenta en qué sílaba cae el primer apoyo rítmico, Tomás Navarro Tomás distingue cuatro tipos rítmicos posibles para el endecasílabo: el enfático (sin anacrusis); el heroico (una sílaba en anacrusis); el melódico (dos sílabas en anacrusis) y el sáfico (tres sílabas en anacrusis). (Navarro

que "es el verso silábicamente más largo que no se rompe en unidades menores de funcionamiento autónomo" (Varela Merino et. al, 2005: 81).

Otro aspecto a considerar es el soneto como vehículo temático y genérico. Desde sus comienzos en lengua castellana, el soneto aparece ligado fuertemente con el discurso amoroso. Pero si bien la asimilación discurso amoroso / soneto puede encontrarse desde los textos de Garcilaso hasta los de Neruda²⁸, también aparecen, en la obra del español sonetos de temas mitológicos, sepulcrales o encomiásticos (Morros, 2007). Es decir que, desde sus comienzos en nuestro idioma, el soneto se constituyó en un espacio cerrado donde podían tener cabida diversos temas y diversos tonos. Así, en los sonetos del siglo XVII, es posible encontrar el código petrarquesco consolidado (Quevedo), estratificado (Sor Juana), o parodiado (Lope).

La diversidad de tonos tiene su correlato en la diversidad de géneros. Pronto el lenguaje culto convivió con la germanía; los sonetos graves se hicieron "morales", y se transformaron en vehículo de discursos filosóficos (estoicismo en Quevedo, epicureísmo en Góngora); el elogio encontró su antítesis en la burla satírica; la idealización pastoril se sintetizó en cuatro estrofas; la plegaria se hizo catorce versos endecasílabos.

Esta diversidad genérica es la que leen los poetas argentinos posteriores al '40. Así como en "Sombras sobre un vidrio esmerilado" Saer ficcionaliza la escritura de un soneto, en otro de sus textos, *Lo imborrable* (1993) presenta una visión del tema que puede resultar emblemática y a la vez ejemplar para los fines de nuestro trabajo.

La novela, narrada en primera persona, pone en escena la voz de uno de los personajes clave que enhebran la obra de Saer: Carlos Tomatis. Entre sus múltiples ocupaciones (poeta, periodista, editor) Tomatis es crítico literario. Estas características

Tomás, 1974: 198-9). Esto lo convierte en "el verso con mayores posibilidades fonéticas, rítmicas" del idioma (Varela Merino et al., 2005: 181).

²⁸ En la dedicatoria para Matilde Urrutia de los *Cien sonetos de amor* de 1959, Neruda llama a los poemas de la colección "mis razones de amor", y los define como "pequeñas casas de catorce tablas para que en ellas vivan tus ojos que adoro y canto" (Neruda, 1993: 815).

del personaje, entre otras, han llevado a la crítica a verlo como un *alter ego* de Saer. En un reportaje realizado a Ricardo Piglia, por ejemplo, la periodista le pregunta por Renzi en tanto doble de su autor. Responde Piglia: "Onetti también tenía su Renzi: Jorge Malabia. [...] Y James Joyce tenía a Stephan Dedalus y Juan José Saer a Tomatis" (Giglio, 2006, destacado mío).²⁹ Así, siquiera como convención, podríamos atribuir en parte las expresiones críticas acerca de la literatura de Tomatis a los conceptos acerca de la literatura que el propio Saer defendería. O, mejor dicho, trataremos de inferir a partir de la irónica situación del personaje, una poética que tal vez el autor comparte.

La novela narra la época de la última dictadura militar, tiempos en lo que "casi todos son todavía reptiles" (p. 9). El personaje central, el narrador, había caído en una depresión intensa, asimilable a la del país: recientemente disuelto su matrimonio, regresó a la casa de su madre, no abandonaba su habitación, no se bañaba, se alcoholizaba y se encontraba instalado en lo que él mismo denominaba "plena catatonía" (p. 143). La muerte de su madre lo enfrenta a un "programa de higiene" (p. 143). Allí empieza la reconstrucción de su persona, que también puede leerse como el comienzo de la reconstrucción del país (es sintomático que uno de los personajes clave que lo incita a salir se llama Alfonso y aclare: "Es mi apellido" (p. 11)): Tomatis abandona su habitación, deja de tomar, se baña, ensaya tímidas salidas de la casa, y, acaso como parte de su "rehabilitación", decide escribir sonetos: "me pareció que algún trabajo intelectual tenía que acompañar mi recuperación física y únicamente después de vacilar durante unos días terminé decidiéndome por el soneto" (p. 143).

La novela está estructurada, gráficamente hablando, por subtítulos que acompañan, desde los márgenes, al texto. Dos de estos subtítulos interesan especialmente "El soneto como terapia", que acompaña la decisión de Tomatis, y "La carpeta color ladrillo" que contiene cinco sonetos, de los cuales dos son reproducidos en la novela.

²⁹ No sólo Piglia abona esta idea. Lo mismo afirman Jorgelina Corbatta ("Juan José Saer: narración versus realidad". tell.fil.purdue.edu/.../1991/Spanish-html/Corbatta, Jorgelina-htm. y Felipe Martínez Pinzón ("El antibestseller saeriano: horror y complot en *Lo imborrable* de Juan José Saer". LL Journal, vol.2, Nº 1, 2007.), entre otros.

El mismo personaje se extraña de su propia actividad: “que me cuelguen si hace seis meses nomás hubiese sido capaz de concebirme a mí mismo llevando una carpeta de sonetos [...] , pero había que elegir entre eso o el agua negra sin fondo, empezar de nuevo a partir de cero...” (p. 142)

El primer punto a considerar entonces, es que, para Tomatis, escribir sonetos es sinónimo de “empezar de nuevo a partir de cero”, crear todo nuevamente, ordenar el caos. Sigue diciendo el personaje: “Empecé a darme cuenta de que ante mis propias narices lo que desde hacía tanto tiempo tenía la costumbre de llamar ‘yo’, volaba en pedazos [...] Los pedazos que quedaron flotando a la deriva después de la explosión, se asomaban de tanto en tanto al borde verdoso y húmedo del pozo negro, tratando de ver si la mirada encontraba algún indicio de fondo, pero terminaba perdiéndose en un océano de tinieblas, [...] atravesado *sin ninguna ley inteligible por automatismos caprichosos y sin sentido*” (p. 143, destacado mío).

Tomatis busca entonces, en el proceso de su reconstitución, huir de las tinieblas a la claridad, encontrar una ley válida, armar un sentido. En este aferrarse a “lo construido”, en este someterse a una ley que pueda reconocer, en esta búsqueda del sentido de las cosas, se encuentra con el soneto.

A continuación, el narrador personaje reseña su relación con esta forma poética, que creo muy asimilable a la propia relación que Saer tuvo con ella: en la adolescencia, “tan frecuente como la masturbación” (p. 144); en la juventud, el rechazo, evidenciado, no obstante, por otro procedimiento literario: “sólo podía hacerlo de un modo paródico” (p. 144); ya adulto “para mí el soneto estaba desprovisto de toda legitimidad poética [...] ya ni en broma los componía. Se había vuelto una forma muerta, como lo son ciertas lenguas...” (p. 144). A través de su personaje, Saer reconstruye la mirada de su generación respecto de la forma canónica: el intento de emularla, la parodia, el rechazo, la indiferencia.

La reconstitución de Tomatis pasa, como la del país en el momento en que está situada la novela, por salir del caos, por volver a darle sentido a las cosas. El personaje encuentra este orden, este sentido, esta razón de volver a conectarse con el mundo exterior para cauterizar las cicatrices de “lo imborrable”, en la forma poética clásica: “La medida, el verso, la rima, la estrofa, la idea pescada en alguna parte de la negrura y que hace surgir, ondular, plegarse el vocabulario, acumulado misteriosamente en los pliegues orgánicos, se vuelven rastro en la página, forma autónoma en lo exterior, floración cristalina que centellea y, que, por haber puesto freno a la dispersión, a causa del prestigio heroico de toda medida, ya imborrable, me apacigua” (p. 145).

El personaje encuentra en la forma (“la medida, el verso, la rima, la estrofa”) y en la idea obligada a expresarse con palabras, es decir, en la literatura, la única manera válida de relacionarse con lo exterior, el único camino para evitar la disgregación, el único modo de perdurar aunque sea como “rastro en la página”.

Este ejemplo de la novela de Saer puede constituirse en metáfora de cómo algunos poetas argentinos del siglo XX eligen relacionarse con este metro clásico: la forma – acuñada en el soneto– opera aquí como una norma en cierto sentido permanente, casi axiomática, que puede brindar una armonía más allá de las vicisitudes del cambio y que, desde ella, permite enfrentar las variaciones y las defecciones que suma el tiempo. De este modo volver a ejercitar el soneto permite una cierta redención del tiempo actual, como reconstitución, y en cierta manera como renacimiento que así pone freno “a la dispersión.”

Bibliografía:

Para el capítulo 1:

1. Textos literarios:

1.1. Textos argentinos:

Lamborghini, Leónidas. "El jugador, el juego". *El jugador, el juego*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Saer, Juan José (1966). "Sombras sobre un vidrio esmerilado". *Unidad de lugar. Cuentos completos (1957-2000)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2001.

Lo imborrable. Buenos Aires: Alianza, 1993.

1.2. Textos españoles:

Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1985.

Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1981.

Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2007.

Vega, Lope de. *Rimas humanas y otros versos*. Edición y estudio preliminar de Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.

1.3. Textos hispanoamericanos:

Neruda, Pablo (1959). *Cien sonetos de amor. Obras II*. Buenos Aires: Losada, 1993.

Paz, Octavio (1960). *Homenajes y profanaciones. El fuego de cada día*. Buenos Aires: Seix Barral, 1989.

2. Textos teóricos y críticos:

Adúriz, Javier. *El soneto*. Buenos Aires: Leviatán, 2006.

Aira, César. *Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.

Arellano, Ignacio. *La poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1984.

Baehr, Rudolph. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973.

Blanco Aguinaga, Carlos. "Cerrar podrá mis ojos...": tradición y originalidad". *Filología* VIII, 1962, p. 57-78. Gonzalo Soberano (ed.). *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, Serie "El escritor y la crítica", 1978.

Bloom, Harold. *El canon occidental*. Buenos Aires: Anagrama, 1996.

La angustia de las influencias. Caracas: Monte Ávila, 1976.

Boccanera, Jorge. *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Discusión*, 1957. *Obras completas. Volumen I*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

"Kafka y sus precursores". *Otras inquisiciones*, 1952. *Obras completas. Volumen II*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

"Pierre Menard, autor del Quijote". *El jardín de los senderos que se bifurcan*, 1941. *Obras completas. Volumen I*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

Caballero Wangüemert, María. "Canon y corpus. Una aproximación a la literatura hispanoamericana". Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine. *Canon y poder en América Latina*. Colonia: Universidad de Colonia, Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, 2000, p. 33-77.

Calabrese, Elisa y otros. *Supersticiones de linaje. Genealogías y reescrituras*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Calvino, Ítalo. *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1995.

Carballo Picazo, Alfredo. "Los sonetos y un soneto: 'Mientras por competir con tu cabello'. Bruce Wardropper (dir.). *Siglos de oro: Barroco*. Francisco Rico (dir.). *Historia y crítica de la literatura española. Tomo III*. Barcelona: Crítica, 1983.

Carpentier, Alejo. "De lo real maravilloso americano". *Tientos y diferencias*. Buenos Aires: Arca, 1967.

Cella, Susana (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires. Losada, 1998.

Chiampi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1984.

Dalmaroni, Miguel. *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto, 1993.

Deleuze, Gilles. "Repetición y diferencia" (1969). Foucault, Michel y Deleuze, Gilles. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma*. México: La red de Jonás, 1978.

Derrida, Jacques y Roudinesco, Élisabeth. *Y mañana qué...* Buenos Aires: FCE, 2002.

Fernández, Nancy. "Fiesta y cuerpo: algunas reescrituras de Civilización y Barbarie". Calabrese, Elisa y otros. *Supersticiones de linaje*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

Fernández Mosquera, Santiago. *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde 'Canta sola a Lisi'*. Madrid: Gredos, 1999.

Ferro, Roberto. *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires: Biblos, 1995.

Fondebrider, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

Fonsalido, María Elena. "Tres lecturas contemporáneas de una forma canónica. Borges, Cortázar, Saer y el soneto". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, N° 9, Año 8 /2007, páginas 127 a 145.

Fontanet- Villa, Hernán Jaime: "Juan Gelman: relaciones des / echas" (capítulo IV). *Poéticas el exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y silvestre*. Universidad Autónoma de Madrid, agosto de 2002. www.rebelion.org / libros / 0416021 c.pdf.

Freidembarg, Daniel. "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". Susana Cella (dir.). *La irrupción de la crítica*. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

García Berrio, Antonio. "Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*". *Dispositio*, III-9, 1978, pp. 243–294.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Giglio, María Esther. "Del autor al lector". *Radar*, Buenos Aires, 15 de octubre de 2006.

Henríquez Ureña, Pedro. "El endecasílabo castellano". *Estudios de versificación española*. Buenos Aires: Departamento editorial de la Universidad de Buenos Aires, 1961.

Hutcheon, Linda. *A theory of parody*. Nueva York: Methuen, 1985.

"Ironía, sátira y parodia". *Poétique*, N°46, París, abril de 1981

(traducción de profesoras de la UBA para uso de la cátedra).

"Ironía y parodia: estrategia y estructura", fotocopia sin fecha ni datos de origen, traducida por Omar Borré, para uso de la cátedra de Latinoamericana II, UBA.

Jauralde Pou, Pablo. "Cerrar podrá mis ojos la postrera...", 1997. Santiago Mosquera (recopilador). *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*.

(http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/p_amorosa)

Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva". Susana Cella (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.

Los grados de la escritura. Buenos Aires: Manantial, 2000.

"Rehabilitación de la parodia". Roberto Ferro (comp.) *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura hispanoamericana, Filosofía y Letras, UBA, 1993.

Lagmanovich, David: "Canon y vanguardia. Una perspectiva sudamericana". Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine. *Canon y poder en América Latina*. Colonia:

Universidad de Colonia, Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, 2000, p.78-103.

Lázaro Carreter, Fernando. "Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto". *Papeles de Son Armadans I*, N° 2, mayo de 1956, pp.145-160. Gonzalo

Soberano (ed.). *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, Serie "El escritor y la crítica", 1978.

"Imitación y originalidad en la poética renacentista".

Francisco López Estrada (comp.). *Siglos de Oro: Renacimiento*. Francisco Rico (dir.). *Historia y crítica de la Literatura española. Tomo II*. Barcelona: Grijalbo, 1980.

Link, Daniel. "La lectura como experimentación" (texto de circulación interna). "Hacia el Tercer ciclo de Enseñanza General Básica y Polimodal. Una propuesta de formación en Literatura. Actualización de contenidos básicos comunes. Actualización, disciplina y didáctica". Curso dado por Maite Alvarado y Daniel Link, Buenos Aires, FLACSO, 1996.

Martínez, Tomás Eloy. "El canon argentino". Susana Cella (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.

Monteleone, Jorge. "Mirada e imaginario poético". Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros, 2004, pp. 29-43.

"Vida retirada: sobre Enrique Banchs". María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll (Eds.), *Fin(es) de siglo y modernismo*, Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001, pp. 375-380.

"Borges: la voz deseada". Jorge Dubatti (comp.). *Poéticas argentinas del siglo XX (Literatura y teatro)*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998.

"Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola". Sylvia Saítta (dir.). *El oficio se afirma*. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

Morros, Bienvenido. "Noticia de Garcilaso de la Vega". Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2007.

Navarro Tomás, Tomás (1973). *Los poetas en sus versos*. Barcelona: Ariel, 1982.

Métrica española. Barcelona: Labor, 1974.

Pastormerlo, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: F. C. E., 2007.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008.

Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

- Premat, Julio. "Borges: genio, figura y muerte". *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Prieto, Martín y García Helder, Daniel. "Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual" AA.VV. *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.
- Rosa, Nicolás. "Borges o la ficción laberíntica". Jorge Lafforgue (comp.). *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- "Liturgias y profanaciones". Susana Cella (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- "Borges / O. Lamborghini: La discordia de los linajes". *La letra argentina: Crítica 1970–2000*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003.
- Saer, Juan José. "Tradición y cambio en el Río de la Plata". *La narración –objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, 1999.
- Salinas, Pedro. "La idealización de la realidad (Garcilaso de la Vega)". *La realidad y el poeta. Ensayos completos. Tomo I*. Madrid: Taurus, 1983.
- Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE, 1987.
- Sarlo, Beatriz (1999). "Borges: crítica y teoría cultural". *Escritos sobre literatura argentina*. Sylvia Saítta (ed.). Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Silvestri, Adriana. "La creación verbal: el procesamiento del discurso estético". *Estudios de Psicología*. Vol. 23 (2). Madrid: Facultad de Psicología, Universidad Autónoma de Madrid, 2002, pp. 237-250.
- Stanton, Edward. "En tanto que de rosa y azucena". Francisco López Estrada (dir.). *Siglos de oro: Renacimiento*. Francisco Rico (dir.). *Historia y crítica de la literatura española. Tomo II*. Barcelona: Crítica, 1980.
- Urondo, Francisco (1968). *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Edición de Osvaldo Aguirre. Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- Varela Merino, Elena, Moíno Sánchez, Pablo y Jauralde Pou, Pablo. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia universidad, 2005.

Wentzlaff-Eggebert, Christian: "Canon y poder". Christian Wentzlaff-Eggebert y Martin Traine. *Canon y poder en América Latina*. Colonia: Universidad de Colonia, Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina, 2000, p. 8-32.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

Capítulo 2: Modalidades de reescritura intertextuales y paratextuales

La lectura del clásico por parte del amanuense no es una práctica uniforme. Cada texto ofrece a su lector una zona de interés que focaliza su atención. Para continuar la metáfora de Lamborghini: ¿qué aspecto concreto de la “materia verbal” (Lamborghini, 2007: 17) es objeto de atención por parte del “jugador”?

Frente a esta pregunta, se abren respuestas variadas: la conjunción acabada entre semántica y ritmo que proponen algunos versos, determinados campos semánticos (venas, medulas, ceniza, polvo), estructuras específicas (la tripartición del verso), modos de adjetivar (uso del epíteto), procedimientos morfológicos definidos. Dado que cada una de estas zonas puede funcionar como detonante, detectarlas y detenernos en cada una de ellas podría ayudar a organizar un mapa de reescrituras.

Para organizar esta mirada propongo, en este capítulo, dos modalidades: la utilización, en primera instancia, de conceptos de Genette y la consideración, en segunda instancia, de aspectos que el teórico no tiene en cuenta.

Respecto de la primera modalidad, considero que la diferenciación que Genette realiza entre los diferentes tipos de relaciones transtextuales es una herramienta útil para armar una gradación que se organice acorde con el grado de “compromiso” que el nuevo texto establezca con su modelo. Respecto de la segunda, es preciso anotar que, en su clasificación de cinco tipos de relaciones transtextuales (intertextuales, paratextuales, metatextuales, architextuales e hipertextuales), el teórico francés no contempla un elemento que me parece crucial en todo tipo de reescritura, como es la apropiación del procedimiento del texto leído. Este modo de reescritura, quizá menos aprehensible que los otros, abre, sin embargo, un campo de análisis que creo muy fructífero, ya que pone en evidencia una intimidad con el modelo muy marcada, que, en algunos casos, trasciende las palabras para llegar a las estructuras profundas del texto.

De este modo, en este capítulo me centraré en cuatro aspectos: los dos primeros se ajustan a la clasificación de Genette. Considero, entonces, las relaciones paratextuales e intertextuales entre el soneto áureo y la reescritura poética argentina. A esto agrego la apropiación del procedimiento. Como se explicará en estos apartados, si bien la diferencia culteranismo / conceptismo se considera superada, es posible reconocer diferentes procedimientos propios de cada uno de estos modos del barroco español. Basándome en estas diferencias es que considero apropiaciones de procedimientos conceptistas y apropiaciones de procedimientos culteranos.

1. Relaciones paratextuales: *De Garcilaso es este verso, Juana*¹

Genette estudia bajo este apartado, las relaciones que el texto establece con su propio paratexto. En este aspecto, señala "título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias" (Genette, 1989:11). Además de esta enumeración, interesa una afirmación que realiza respecto del paratexto, al que ve como "uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector (p. 12)".

En el caso que interesa a este trabajo, la lectura del texto clásico deviene en una reescritura que presenta ya en su paratexto huellas de la lectura del soneto español del Siglo de Oro. Este capítulo tendrá en cuenta, de la larga enumeración del Genette, el caso del título y el epígrafe.

Ambos paratextos, verdaderas cartas de presentación del texto, ponen en evidencia, antes de la lectura misma, que el amanuense se ha nutrido de la lectura del soneto áureo. Por ende, en la dimensión pragmática de la que hablaba Genette, el lector de la

¹ Verso noveno del soneto 363 "Encarece su amor para obligar a su dama a que o premie" de Lope de Vega (edición de Carreño).

reescritura se ve compelido a aceptar un doble "pacto": con el producto del amanuense y con el producto clásico.

1.1. Títulos

En el caso de los títulos, el escritor plantea la presencia del modelo como guía de lectura, como señalamiento de inscripción en la tradición a partir de la cual puede decodificarse el texto. Esto presupone, por parte del autor, la posesión en el lector de un bagaje cultural que este "no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía o lo pretende" (Genette, 1989: 12).

Tres son los casos en los que escritores argentinos utilizan versos de sonetos de Siglo de Oro como títulos de sus obras. En ninguno de los casos se trata de poemas, por lo que simplemente señalo el uso que los narradores hicieron de estos versos.

En 1979, Julio Cortázar publica *Un tal Lucas*, texto de género casi tan inclasificable como *Historia de cronopios y de famas*, de 1964. En efecto, el libro reúne relatos, misceláneas, reflexiones, poemas en prosa, etc. Una de estas "entradas" lleva por título "Burla burlando ya van seis delante" (Cortázar, 1994: 282), título construido sobre el cuarto verso del famoso soneto que Lope pone en boca del gracioso Chacón, en el tercer acto de la comedia *La niña de plata*, texto que fue escrito entre 1610 y 1612².

El enunciador del texto de Cortázar es una voz en primera persona que no se identifica y que habla en plural: "Más allá de los cincuenta años empezamos a morirnos de a poco en otras muertes", comienza.

El texto lamenta la pérdida de "los grandes magos, los chamanes de la juventud [...] [las] sombras queridas, [los] grandes intercesores" (p. 282) que, necesariamente, mueren antes que "uno". La voz plantea la conciencia de que "tal vez tardaremos en darnos cuenta de que también nuestra muerte ha empezado ese día". Así, cuando en

² El cálculo, a partir de la métrica y de otros indicadores, lo realizan Morley y Brueton (1968).

medio de una conversación banal, alguien comenta la muerte de Jean Cocteau, el enunciador siente que “Un pedazo de mí también caía muerto sobre los manteles, entre las frases convencionales” (p. 282).

La conciencia de la finitud, reflejada en la muerte de los maestros, continúa la lista: a Cocteau le siguen Louis Armstrong, Pablo Picasso, Stravinski, Duke Ellington y, finalmente, el detonador del texto: Charles Chaplin. La muerte del maestro de la cinematografía encuentra al yo que enuncia enfermo en un hospital de La Habana. El texto finaliza con esta declaración: “Saldré curado, eso es seguro, pero por sexta vez un poco menos vivo”.

Cortázar trabaja sobre uno de los textos más canónicos de Lope, el poema que afirma que el soneto es pura forma y también forma pura. “La forma se invierte y pasa a ser el tema dominante; una resolución tautológica en donde la forma es contenido pero este se resuelve a su vez como forma” (Carreño, 1998: 857). El poema expone que la forma poética es el espacio artesanal e instrumental con que cuenta el poeta (Carreño considera que el plantear el problema “verso a verso” refiere a “lo arduo del proceso”).

Precisamente este poema es el que retoma Cortázar en su texto. El arduo proceso de la obra está asimilado al arduo proceso de la vida. La obra, forma perfecta representada por el soneto, se va haciendo trabajosamente, con dudas (“Yo pensé que no hallara consonante, / y estoy a la mitad de otro cuarteto”). La vida también se va haciendo de a poco, y, además, no podemos construirla solos. Todos los personajes mencionados en el texto de Cortázar son artistas y el autor manifiesta su deuda con cada uno de ellos. Para homenajearlos, busca la referencia clásica. El soneto de Lope va a desembocar en la obra terminada (“contad si son catorce y está hecho”); la vida del enunciador, acabará irremediablemente en la muerte, que fue anticipada “burla burlando” por la muerte de los “precursores”.

Tres concepciones subyacen en este texto: en primer lugar, la concepción que remite a la idea de que es posible darle a la propia vida “una forma” determinada, proceso que

resulta tan “arduo” como la escritura de un soneto. Para lograr esta forma, los modelos son “los grandes magos, los chamanes de la juventud” (p. 282).

En segundo lugar, la asimilación del artista fero contemporáneo, al clásico: “a veces ya no pensábamos tanto en ellos, se habían quedado atrás en la historia; *other voices*, *other rooms* nos reclamaban. De alguna manera estaban siempre allí, pero como los cuadros que ya no se miran como al principio, los poemas que sólo perfuman vagamente la memoria”. Este “olvido” del clásico se supera en la hora definitiva de la muerte, cuando vuelven las voces y los cuartos primigenios.

Finalmente, la última gran lección del clásico: todo termina, todos llegamos al verso número catorce. La idea que se impone es que si el grande muere, “también nuestra muerte ha empezado ese día”.

En el ámbito de la novela, es posible mencionar un texto que toma su título de un verso de Quevedo. Se trata de *En breve cárcel*, de 1981, de Sylvia Molloy. El título está tomado del soneto 465 de Quevedo (edición Blecua), que alude, cifradamente, al retrato de la mujer amada que el yo poético trae pintado en un anillo. Lo curioso del soneto es que nunca menciona el referente, que se escaparía al lector si González de Sales, editor de Quevedo, no lo hubiera titulado “Retrato de Lisi que traía en una sortija”. Con razón afirma Adúriz: “los mejores sonetistas de España [en el siglo XVII] no hacen más que encauzar o regir lo implícito” (Adúriz, 2006: 24).

Molloy juega, precisamente, con este implícito, lo que no se dice en el soneto y lo que no puede decirse en la novela: la temática de la homosexualidad. A partir de esta lectura, la palabra “cárcel” del título, se potencia, ya que el concepto de prisión de la mujer amada excede el espacio del arte para llegar al espacio de lo social.

Finalmente, también en el ámbito de la narrativa, está el caso de Miguel Bonasso, con su texto *Recuerdo de la muerte*, de 1984. Este texto, presenta dos filiaciones claras. En el ámbito de la literatura argentina, “pertenece a una estirpe añeja y bien

reconocible, en la que tienen un lugar destacado la obra de Rodolfo Walsh en general, y *Operación masacre* (1957) en particular” (Kang y Rinesi, 2010: 108)”. En el ámbito de la literatura europea, “se inscribe dentro de una larga tradición de escritos *testimoniales* sobre las experiencias concentracionarias del siglo XX entre los que sobresalen [...] los trabajos de Primo Levi y de Jorge Semprún, y que en la Argentina contaba ya con un antecedente notorio en un breve y poderoso libro de Jacobo Timerman: *Preso sin nombre, celda sin número* (p. 110)”.

Para referirse a la etapa histórica que va desde los bombardeos a Plaza de Mayo de 1955 hasta la recuperación de la democracia en 1983, Bonasso recurre a Quevedo. Se trata del soneto 96, “Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte”. Bonasso titula su libro con el final del último verso del soneto: todo el período que abarca su relato está sometido al omnipresente “recuerdo de la muerte”. Para reforzar la idea, además, amplía el uso del soneto al utilizar los dos últimos versos como epígrafe: “Y no hallé cosa en qué poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte”.

De todas maneras, a pesar del peso que este último verso tiene como directriz de la lectura de la obra, la elección de este soneto lo trasciende. Lo que Bonasso utiliza como título es el final del último verso, pero todo el texto remite al comienzo del soneto: “Miré los muros de la patria mía, / si un tiempo fuertes, ya desmoronados”.

La interpretación que tuvo tradicionalmente este texto de Quevedo, fue política: el texto se leyó como la premonición del poeta del XVII acerca de la caída del imperio español. Recién en 1948, José Manuel Blecua demostró en un artículo publicado en *Ínsula*, que la lectura de los primeros versos del poema había desorientado a los críticos románticos, ya que “se trata simplemente de una imagen tópica en la poesía de su tiempo [el de Quevedo] para indicar que todo es perecedero, hasta los más fuertes y bizarros muros” (Blecua, 1978:209).

A pesar de la corrección que realiza Blecua en la lectura del soneto de Quevedo, Bonasso nos remite a la “lectura incorrecta”: en su texto, la indiferencia, el complot, la

traición y la tortura son todos signos evidentes del los muros desmoronados de la patria³.

1.2. Epígrafes:

Una de las preguntas que realiza Gérard Genette al considerar los paratextos de una obra, es si estos forman o no parte del texto. Sin embargo, en el caso que nos ocupa, la pregunta del teórico parece responderse. Cabe aclarar que el ejemplo se inscribe en un campo cultural que también abordará el capítulo tercero de este trabajo: el tango, es decir, uno de los ámbitos de la poesía popular.

El tango argentino cuenta con letristas de sólida formación poética. Homero Expósito es uno de ellos. En su juventud, cursó estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Al respecto, señala Luis Adolfo Sierra: "Cursó los ciclos universitarios a través de sucesivos abandonos y reanudaciones de los estudios superiores, hasta su muy próxima graduación. Logró una sólida cultura filosófica y literaria que siguió acrecentando permanentemente en su afán insobornable por las lecturas bien escogidas" (Sierra, 1992). El mismo Sierra rescata una anécdota que incumbe a este trabajo: "Decía ya en plena celebridad autoral que 'nadie puede escribir un tango si no sabe escribir un soneto'" (ídem). Y es precisamente dialogando con un soneto del Siglo de Oro, como Homero Expósito compone un tango al que su hermano Virgilio le pondrá música. Se trata de "Maquillaje", tango de 1956.

³ Fuera de nuestro recorte temporal, puede encontrarse otro texto narrativo en el cual nuevamente Bonasso recurre como título a un verso canónico de Quevedo. Se trata de *La memoria en donde ardía*, novela publicada en 2006. Este texto toma su título del verso sexto del soneto 472 de Quevedo. La palabra clave aquí es, obviamente "memoria", que abandona el significado que tenía en el soneto relacionado con la reminiscencia del amor, para adquirir una connotación política, ya que el texto forma parte del corpus de novelas argentinas que tratan el tema de la recuperación de la memoria de la dictadura.

Maquillaje

Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

Lupercio Leonardo de Argensola⁴

No...

ni es cielo ni es azul,
ni es cierto tu candor,
ni al fin tu juventud.
Tú compras el carmín
y el pote de rubor
que tiembla en tus mejillas,
y ojeras con verdín
para llenar de amor
tu máscara de arcilla.

Tú,
que tímida y fatal
te arreglas el dolor
después de sollozar,
sabrás cómo te amé,
un día al despertar
sin fe ni maquillaje,
ya lista para el viaje
que desciende hasta el color final...

⁴ Así figura el epígrafe en el tango. De todas maneras, en su *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*, José Manuel Blecua coloca el soneto en el apartado correspondiente a los textos de Bartolomé Leonardo de Argensola y afirma que la autoría del soneto es "De uno de los Argensola" (Blecua, 2003: 82).

Mentiras...

son mentiras tu virtud,
tu amor y tu bondad
y al fin tu juventud.

Mentiras...

¡te maquillaste el corazón!
¡Mentiras sin piedad!
¡Qué lástima de amor!

El tango no sólo ratifica en su comienzo lo que el epígrafe plantea, sino que repite uno de sus versos. Así, en este caso, parece improbable que pudiera decirse que la referencia no pertenece al texto, ya que establece un verdadero diálogo con ella.

En el uso de este epígrafe, una cuestión llama la atención. A pesar de que, en lo referido al tema de la mujer maquillada, el canon ubica a los textos de Quevedo en situación de privilegio, la lectura de Expósito se inclina por el texto de Argensola. Esta preferencia podría explicarse por el tono del soneto elegido como epígrafe. En efecto, en los textos de Quevedo, el tono es abierta y marcadamente satírico. El tango se inscribe en el tono del poema de Argensola, que, si bien comienza con un cuarteto burlesco, pronto se encolumna en el desencanto como eje central del soneto.

El tango suma elementos áureos. Si el texto del Siglo de Oro planteaba la falsedad de la belleza como tema, Expósito le agrega la falsedad de la juventud, "huella", al decir de Ítalo Calvino, de sus lecturas del *fugit tempus*. A estos dos tópicos barrocos, el poeta argentino le agrega el tópico tanguero de la mujer sin corazón que engaña al hombre que la ama. Las tres cosas entonces resultan vanas: la belleza, la juventud y el amor. De este modo, el tango de Expósito dialoga con el soneto al tiempo que reelabora una de las temáticas más propias del ámbito tanguero. El amanuense siempre encuentra en la reescritura espacio para su propia voz.

2. Relaciones intertextuales: *Vivo en conversación con los difuntos*⁵

2.1. La cita

Al momento de considerar el papel de la cita en la reescritura, surgen las divergencias. Genette se limita a clasificar la cita como un modo de la intertextualidad, "una relación de copresencia entre dos o más textos" (Genette, 1989: 10). Sin embargo, dos teóricos argentinos, Nicolás Rosa y Ricardo Piglia, trascienden esta lectura taxonómica y proponen una lectura ideológica que nos permitirá ampliar el alcance de la noción a los fines de nuestro análisis. En ambos casos la cita no corresponde a una manifestación pasiva, sino a un espacio de productividad literaria, aunque en un caso corresponde al ritual, y en el otro al intercambio.

Rosa ve la cita como la cristalización de la lectura, como el espacio del mausoleo: "El tiempo de la *cita* no existe en el camino de lectura, citar es interrumpir el texto y trasladarlo a otro nivel del discurso. La cita hace autoridad en el texto y lo lleva hacia la legalidad de la Institución" (Rosa, 1998: 75-6). Es decir, para usar las palabras del título de su artículo sobre el canon, en su concepción, la cita pertenece al campo de la "liturgia" y no al de la "profanación": "Un clásico siempre es un retazo de citas y la clasificación de los clásicos nutre el canon" (p. 76). Rosa sólo concibe la cita como cita de autoridad: "El canon de la literatura argentina es un Panteón Nacional [...] presidido por Borges, sostenido por la columna dórica de Macedonio Fernández y coronado por la cariátide de Don Adolfo Bioy Casares" (p. 76). Por esta razón es que ve que "Borges corre el riesgo de convertirse en un libro de libros, como el de *Las mil y una noches*, como la *Biblia*, como el *Corán*, libros citacionales" (Rosa, 2003:199).

En contraposición con esta concepción de la cita como "patch-work" (p.199) de Nicolás Rosa, surge el planteo de Piglia. Para este narrador y crítico, la cita resulta el "lugar donde se intercambian los libros 'usados', la cita marca el pasaje de la lectura a la

⁵ Verso tercero del soneto 131 "Desde la torre" de Francisco de Quevedo (edición de Blecua).

escritura: *consumo productivo*, se trata no ya de leer, sino de escribir esa lectura". (Piglia, 2004: 68, destacado mío).

Es decir, tres son las posturas que podrían sostenerse: citar es simplemente incorporar el texto de otro (generalmente un clásico); citar no es leer, sino canonizar; citar es el encuentro con un espacio productivo. Para el tema de la reescritura es la concepción de Piglia la que resulta pertinente. La "necesidad" que siente el autor frente a la lectura de la cita de incorporarla, de reescribirla, de producir a partir de ella trasciende el planteo institucional de Rosa. Citar no es simplemente recostarse en la autoridad del texto clásico, es "usar" nuevamente un fragmento del clásico, es ponerlo a circular con otras reglas de juego, es probar las modificaciones que producirá en el propio texto la inclusión exacta del clásico. El amanuense no encuentra seguridad en la cita, se abre con ella a otro modo de experimentación.

2.1. 1. Borges y la cita

Borges, cuyos primeros libros son voluntariamente vanguardistas y están lejos de considerar las formas tradicionales, manifiesta su interés por el soneto a partir de *El hacedor*, obra de 1960. Se trata del cuarto libro de poemas que publica y que dista mucho, cronológica y estéticamente hablando, de los tres primeros, *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno San Martín*, textos de la década del '20, momento vanguardista de Borges. El último de los citados es de 1929, lo que significa que, entre este poemario y *El hacedor*, existe un "impasse" de más de treinta años en la conformación y publicación de un libro con nuevos poemas⁶.

Distinta ha sido la valoración que esta etapa de la poesía de Borges ha tenido en la crítica. Delfina Muschietti considera que, frente a la productividad de su prosa, la

⁶ Durante este período, en poesía, Borges se dedica básicamente a la corrección de sus textos. Publica tres libros que "son en realidad la compilación de su poesía completa tal como la ve en 1943, 1954 y 1958, es decir, los poemas de sus primeros libros que se salvaron del descarte" (Freidemberg, 1999: 32). Estos libros son: *Poemas (1923-1943)*, editado en 1943 por Losada; *Poemas (1923-1953)*, de 1954 y *Poemas (1923-1958)*, de 1958. Los dos últimos, editados por Emecé.

poesía de Borges de este momento “se anquilosa en departamentos estancos (la milonga, la epopeya, el soneto barroco, las cuartetas neoclásicas [...] se hace *museo* en el que se esculpe la voz de Homero, Quevedo o Lugones y se desoye la de los contemporáneos” (Muschietti, 1987: 44). Retoma la tesis de Enrique Lihn, de quien toma el título de su artículo (“el fracaso dorado”), para coincidir con el poeta chileno en que la poesía de Borges de esta etapa es un mero “ejercicio” que sólo funciona como comentario de sus textos en prosa. Insiste Muschietti en que, aun utilizando procedimientos válidos de su prosa, como la figura del doble, en poesía, Borges no logra evitar las “fisuras”. Frente a esta situación, la poesía que sí aparece valorada es la Lihn llama de “nuestros poetas de veras fundadores”: Neruda, Vallejo, Huidobro, Girondo.

Muy otra es la visión que presenta Daniel Freidemberg de esta etapa. Por empezar, adjudica la categoría de “ejercicios” a la primera poesía borgeana. Según su lectura, en los poemas escritos a partir de los ‘60, en los que “recurre casi exclusivamente a las formas tradicionales –particularmente el soneto–”(1999: 32) Borges se consolida como escritor clásico y, como tal, considera a la poesía como “un medio para la reflexión [a la vez que a] la reflexión un motivo para la escritura poética”. Así como Muschietti comulgaba con la postura de Lihn, Freidemberg hace suya la visión del mexicano Víctor Mendiola, para quien la poesía de Borges contribuye a la superación de “los recelos hacia las formas estables de versificación” que había instalado la vanguardia.

De este modo, ambos críticos, al mirar esta etapa desde la perspectiva de los movimientos poéticos latinoamericanos, postulan a Borges en diferentes espacios. Visto desde la vanguardia (en la visión de Muschietti), resultaría un poeta anacrónico, que declina sostener el cambio. Visto desde la posvanguardia, que ya concibe a la vanguardia histórica como una nueva forma de clasicismo (en las apreciaciones de Freidemberg), la poesía de Borges permitiría una nueva apertura a lo formal.

A estas miradas habría que agregar la de Jorge Monteleone, que plantea la cuestión desde otra perspectiva: la ceguera de Borges. Este fenómeno, que podría considerarse

un accidente biográfico, es leído por Monteleone como un detonante poético: “Borges invirtió los términos del ideal estético de los años veinte [...] al recuperar la métrica por sus virtudes mnemotécnicas, cuando el origen mismo del verso fue forzosamente oral” (Monteleone, 1999: 40). El hecho que para el crítico resulta crucial es el dictado, al que Borges se ve forzado a partir de la década del '50, cuando pierde totalmente la vista. La recuperación de la métrica, entonces, hilaría el prototipo homérico (el poeta ciego que compone por el ritmo), con el desdoblamiento en la figura pública y la privada (que encuentra su razón de ser en la escritura del otro) de “Borges y yo”. La vuelta a la forma, a la vez que contempla una situación biográfica, se transforma en un modo de recuperar la tradición rítmica de la escritura del “otro”: “El escritor ciego que dilata su imagen en una marea de oralidad”.

Un punto insoslayable de *El hacedor* es su famoso prólogo. Este es el texto de la “operación canónica”, aquel en el cual Borges “sueña” ocupar el lugar de Lugones, “sueña” gustarle: “Si no me engaño, usted no me malquería, Lugones, y le hubiera gustado que le gustara algún trabajo mío” (Borges II, 1989: 157). Precisamente es en este libro en el cual aparecen los primeros sonetos de Borges, como si el ejercicio de esta forma clásica fuera la prueba indispensable por la que hubiera que pasar para considerarse poeta canónico.

En *El hacedor* aparecen publicados 11 sonetos⁷. A los efectos de este capítulo, interesa uno:

A un viejo poeta

Caminas por el campo de Castilla
Y casi no lo ves. Un intrincado
Versículo de Juan es tu cuidado
Y apenas reparaste en la amarilla

⁷ “Ajedrez I”, “Ajedrez II”, “Susana Soca”, “La lluvia”, “A la efígie de un capitán de los ejércitos de Cromwell”, “A un viejo poeta”, “Blind Pew”, “Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos”, “Alusión a la muerte de don Francisco Borges (1833-74)”, “Los Borges”, “A Luis de Camoens”.

Puesta del sol. La vaga luz delira
Y en el confín del Este se dilata
Esa luna de escarnio y de escarlata
Que es acaso el espejo de la Ira.

Alzas los ojos y la miras. Una
Memoria de algo que fue tuyo empieza
Y se apaga. La pálida cabeza

Bajas y sigues caminando triste,
Sin recordar el verso que escribiste:
Y su epitafio la sangrienta luna.

El texto no aclarará quién es el “viejo poeta” aludido, aunque el yo poético lo interpela. En el primer terceto, frente a la luna, el referente concreto de la poesía, el “viejo poeta” tiene la misma actitud que Borges tiene frente al hipotexto: “... Una / memoria de algo que fue tuyo empieza / y se apaga”. El soneto culmina con un endecasílabo del poeta aludido: “*Y su epitafio la sangrienta luna*”.

La escritura de Borges, como él mismo afirmó de la de Quevedo, supone una lectura para “literatos”⁸. Ese “viejo poeta” es Francisco de Quevedo. Los asiduos lectores de sonetos suelen identificar a los poemas que no tienen título por su primer verso. No resulta tan sencillo ubicar el verso español citado, en especial de la manera en que lo cita Borges. Se trata del verso octavo del soneto 223 en la edición de Blecua, que el crítico español ubica en el apartado “Elogios, epitafios, túmulos” del poeta madrileño⁹.

⁸ En el texto llamado “Quevedo”, de *Otras inquisiciones* (1952), había dicho: “De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo” (Borges II, 1989: 38).

⁹ Los sonetos españoles que funcionan como hipotexto de los poemas argentinos figuran en el anexo de cada capítulo.

No es uno de los sonetos más conocidos de Quevedo, aunque sí recurre citado en la obra de Borges, pues lo retoma, junto con un soneto de Banchs, en la conferencia titulada "La poesía", recopilada en el libro *Siete noches* (1980), Borges presupondrá su fama: "Elijo dos textos muy conocidos porque ya he dicho que mi memoria es falible y prefiero un texto que ya está, que ya preexiste en la memoria de ustedes" (Borges III, 1989: 258)¹⁰.

Esta mirada de Borges, que se centra en un autor canónico del que toma un texto no canónico es analizada por Beatriz Sarlo como un ejemplo de la "política de lo menor" propia del autor: "Una política de lo 'menor' encuentra su tono 'menor': así también puede escribir sobre Shakespeare o sobre Dante. Su mirada es siempre sesgada y lateral. Se fija en aquello que no ha llamado la atención. Construye un lugar 'menor' en una lengua y una tradición literaria 'mayores'" (Sarlo, 2007: 208).

Interesa detenerse en el procedimiento de Borges: arma un soneto entero sólo para poder insertar en él la cita. La importancia del último verso en los sonetos ha sido comentada por algunos teóricos. Así, dice Adúriz: "cuando un poeta lo sella [al soneto] silabea una música persuasiva, semejante a la melodía central del pensamiento, donde el silogismo decorado cede a la emoción y viceversa" (Adúriz, 2006: 8). Este verso de cierre, broche de oro poético que, en algunos de ellos (los sonetos lineales), condensa todo el sentido del poema, es concedido por Borges a Quevedo¹¹.

Por otra parte, el texto se constituye en un enigma para el lector, al cual el yo lírico va dando pistas: "el campo de Castilla", el versículo bíblico objeto de la meditación del

¹⁰ El gusto de Borges por este soneto vuelve a hacerse evidente cuando lo antologa en la *Antología poética de Francisco de Quevedo* que realizó para la Editorial Alianza en 1982, en la colección "Jorge Luis Borges".

¹¹ Teniendo en cuenta la estructura del soneto, Rudolf Baehr propone tres grupos: los sonetos bipartitos, en los cuales los dos cuartetos se constituyen en unidad que, desde el punto de vista semántico "sirven como exposición" (Baehr, 1973: 390), "que luego se interpretan en los tercetos que siguen" (p. 390); los epigramáticos, en los cuales "el poeta extiende la función habitual de los cuartetos hasta el primer terceto, para crear de este modo una fuerte presión sobre el último terceto, que es el final sorprendente de la poesía" (p. 390); y, por último, los enumerativos o lineales, en los cuales "la enumeración sigue ascendiendo hasta el decimotercer verso, y el desenlace de la tensión ocurre en el decimocuarto mediante una conclusión que da sentido a toda la enumeración" (p. 390).

viejo poeta, la tristeza de la meditación, para culminar con la develación del último verso, que presupone un lector con una enciclopedia tan amplia que pueda reconocer a Quevedo "escondido" en este verso.

El procedimiento que realiza Borges con la cita ya está en Garcilaso. El soneto XXII, "Con ansia extrema de mirar qué tiene..." culmina con un verso de Petrarca en lengua toscana: "*non esservi passato oltra la gona*". En ambos casos, la cita tiene la misma función: el reconocimiento del texto modélico y canónico.

Para el Borges tardío, Quevedo y Cervantes son los escritores perdurables del Siglo de Oro español. Incluso su admiración por Quevedo le llegó antes que la que tuvo por Cervantes: "Creo que he sido injusto porque hubo una época en que yo creía que Quevedo era mejor que Cervantes" (Borges, 1976: 56) No reconoce tan abiertamente, por ejemplo, su deuda con Góngora, aunque ésta existe y le dedique un poema en su libro final, *Los conjurados* (1985). Pero Quevedo ocupa un lugar de privilegio en sus lecturas. Muy prematuramente, en 1924, el escritor argentino ya había teorizado sobre Quevedo en un artículo llamado "Menoscabo y grandeza de Quevedo", aparecido en *Inquisiciones* (1925). Además, hay otros tres textos en los cuales se centra en su figura: el ya citado soneto, el artículo llamado "Quevedo", de *Otras inquisiciones* (1952), y la conferencia de *Siete noches* (1980), en la cual toma el soneto entero del cual años antes había citado sólo un verso, como texto poético ejemplar. Es decir que, a lo largo de por lo menos treinta años, Borges medita y vuelve sobre la obra de Quevedo.

En su lectura del poeta español, Borges se nos aparece como un adelantado de su época. *Otras inquisiciones* reúne artículos escritos entre 1937 y 1952, por lo que es posible pensar que Borges valora en Quevedo los aspectos que la crítica demoró en ver: "La grandeza de Quevedo es verbal" (p. 39) Borges no lee la obra de Quevedo desde lo ideológico: "Juzgarlo [a Quevedo] un filósofo, un teólogo o [...] un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido".

Borges centra su análisis en el Quevedo poeta, mirada también de avanzada para su época que, fundamentalmente, juzgaba al español como prosista satírico. Observó prontamente que, en la evaluación que su tiempo hizo, "de Quevedo [...] sólo perdura una imagen caricatural" (p. 38).

Dentro de la obra poética de Quevedo, le interesan particularmente los sonetos (el artículo es relativamente breve y cita cuatro). Desdeña Borges los textos amorosos quevedianos, "el acento personal de Quevedo está en otras piezas, en las que le permiten publicar su melancolía, su coraje o su desengaño" (p. 41). Los sonetos citados son: el 131, conocido como "Desde la torre", poema que se centra en la lectura como modo de mejorar el espíritu; nuevamente el soneto 223, dedicado a Pedro Téllez de Girón; el célebre soneto 472, "Amor constante más allá de la muerte", al que Borges ve obviamente como un texto más relacionado con la poesía moral que con la amorosa; y el número 105, "Abundoso y feliz Licas en su palacio, sólo él es despreciable", summa de la filosofía estoica.

Registra también todas las variedades "tonales" que se abren en el abanico de la poesía quevedesca: "Grande es el ámbito de la obra poética de Quevedo. Comprende pensativos sonetos [...]; opacas y crujiente severidades, bruscas magias de teólogo [...], gongorismos intercalados para probar que también él era capaz de jugar a ese juego; urbanidades y dulzuras de Italia [...]; variaciones de Persio, de Séneca, de Juvenal, de las Escrituras, de Joachim du Bellay; brevedades latinas, chocarrerías, burlas de curioso artificio, lóbregas pompas de la aniquilación y el caos." (p. 42-3).

La lectura que realiza del autor español es, esencialmente, "formalista": "Considerados como documentos de una pasión, los poemas eróticos de Quevedo son insatisfactorios; considerados como juegos de hipérboles, como deliberados ejercicios de petrarquismo, suelen ser admirables" (p. 41).

Y también: "Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la moción que las engendró y de las comunes ideas que las informan [...] Son (para de alguna manera

decirlo) *objetos verbales*, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata” (p. 44, destacado mío). Es decir, Borges lee al Quevedo “literato”.

Coherente con la postura de su conferencia de 1932¹², considerará a Quevedo como un mojón de la gran lírica occidental, no sólo de la lírica hispánica. Así, en *El otro, el mismo*, de 1964, aparece otro poema que evidencia profundas lecturas de los sonetos del español¹³:

Ewigkeit

Torne en mi boca el verso castellano
A decir lo que siempre está diciendo
Desde el latín de Séneca: el horrendo
Dictamen de que todo es del gusano.
Torne a cantar la pálida ceniza,
Los fastos de la muerte y la victoria
De esa reina retórica que pisa
Los estandartes de la vanagloria.
No así. Lo que mi barro ha bendecido
No lo voy a negar como un cobarde.
Sé que una cosa no hay. Es el olvido;
Sé que en la eternidad perdura y arde
Lo mucho y lo precioso que he perdido:
Esa fragua, esa luna y esa tarde.

¹² “El escritor argentino y la tradición”, incorporada al libro *Discusión* en la edición de 1957.

¹³ En este caso, no se trata de reescritura de un soneto en particular, sino de un género. A modo de ejemplo, incluyo dos sonetos de Quevedo en el Anexo que dialogan con estos dos textos de Borges en este sentido. Se trata de los sonetos 3 y 5 en la edición de Blecua.

Este poema pertenece al grupo de los sonetos gemelos o especulares que Borges escribió a lo largo de su producción¹⁴. El acto de volver a empezar lo ya acabado, de volver a abrir la forma cerrada, exasperada en el caso del soneto, en principio, aniquila el concepto de arte como instauración. De este modo, no sólo los grandes maestros son reescritos: en un gesto "cervantino", barroco, Borges logra que, en el segundo soneto resuene siempre el primero. Se convierte en amanuense de sí mismo.

El soneto inmediatamente anterior en el libro y correlativo es "Everness".

Everness

Sólo una cosa no hay. Es el olvido.
Dios, que salva el metal, salva la escoria
Y cifra en Su profética memoria
Las lunas que serán y las que han sido.
Ya todo está. Los miles de reflejos
Que entre los dos crepúsculos del día
Tu rostro fue dejando en los espejos
Y los que irá dejando todavía.
Y todo es una parte del diverso
Cristal de esta memoria, el universo;
No tienen fin sus arduos corredores
Y las puertas se cierran a tu paso;
Sólo del otro lado del ocaso
Verás los Arquetipos y Esplendores.

¹⁴ Si bien Borges escribió distintos sonetos con pequeñas variantes de un mismo tema ("Yo" y "Soy" de *La rosa profunda*) o incluso dos con título idéntico ("On his bliness" de *El oro de los tigres* y de *Los conjurados*); se consideran sonetos gemelos o especulares a aquellos que reescribió y publicó uno a continuación del otro. De los 130 sonetos que Borges publicó en su obra poética, esta cantidad se ve reducida a catorce: "Ajedrez I y II", de *El hacedor*, 1960; "Everness" y "Ewigkeit", "Buenos Aires I y II", y "1964 I y II" de *El otro, el mismo*; 1964; "Proteo" y "Otra versión de Proteo" y "El ciego I y II" de *La rosa profunda*, 1975; y, finalmente, "Las nubes I y II" de *Los conjurados*, 1985.

La primera especularidad entre los dos sonetos reside en el título. Ambos podrían traducirse aproximadamente como "eternidad", aunque el título en inglés es un neologismo que Borges arma sobre la partícula *ever* a la que sustantiva con el sufijo *ness*. De modo que, en sentido más estricto, *everness* sería *lo que sucede eternamente, lo que no para de suceder*.

Además de esta comunión en el nivel del título, los dos poemas comparten un verso con ligerísimas variantes: "Sólo una cosa no hay. Es el olvido" (en "Everness") y "Sé que una cosa no hay. Es el olvido" (en "Ewigkeit"). Este verso recurrente refuerza la reiteración formal que implica la "gemelidad" o "especularidad" de los sonetos, expone la paradoja de que la forma puede reiterarse sin por ello anular la ley inexorable de la temporalidad. En la "eternidad" propuesta por los dos sonetos, "Everness" subraya la imposibilidad de que todo se pierda: "Dios, que salva el metal, salva la escoria"; mientras que en "Ewigkeit" se desliza la posibilidad de la constatación del fin, la victoria de la muerte, a lo largo de los dos cuartetos.

De este modo, este último texto se constituye en diálogo con los sonetos de Quevedo. La alusión al poeta español es clara en el primer cuarteto, aunque aparece atenuada. En efecto, Borges no alude a los textos de Quevedo como representantes de la lírica española, sino como continuadores de la tradición senequista. Su texto es una respuesta a esta concepción, ya que plantea una débil afirmación de lo perdurable de las pequeñas cosas: "Esa fragua, esa luna y esa tarde" a través de la memoria. Por otro lado, Borges discute el estoicismo de Quevedo con la reiteración de uno de los recursos sintáctico-rítmicos más usados en el Siglo de Oro, por Quevedo y por otros poetas: la tripartición del verso final del soneto¹⁵.

¹⁵ Propongo, simplemente a modo de ejemplo, un caso de cada uno: "mas tengo un bien en tantos desfavores, / que no es posible que la envidia mire: / dos libros, tres pinturas, cuatro flores" (Vega, Lope de. "Soneto 384 Discúlpase el poeta del estilo humilde". *Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*). "Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella, / dura roca, red de oro, alegre prado" (Góngora, Luis de. "Soneto 71". *Sonetos completos*). "Cualquier instante de la vida humana / es nueva ejecución, con que me advierte / cuán frágil es, cuán mísera, cuán vana" (Quevedo, Francisco de. "Salmo XIX". *Heráclito cristiano*).

Treinta años después, Borges da las conferencias que van a formar *Siete noches*. En la correspondiente a "La poesía", apela a su lugar de profesor, a la voz de la autoridad: "He sido profesor de literatura inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires" (p. 257), aunque ironiza sobre este lugar: "Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla" (p. 258)¹⁶. A pesar de la ironía inicial, Borges da una clase. Analiza poesía.

Didáctica y clásicamente, decide: "Platón ha hecho algo muy superior a definir la poesía: nos da un ejemplo de poesía" (p. 257). Siguiendo, entonces, el modelo platónico, Borges no define la poesía, sino que elige dos poemas para analizar y así acercar la experiencia poética a sus oyentes (y más tarde lectores). Estos dos poemas son dos sonetos, uno de Francisco de Quevedo y otro de Enrique Banchs. El soneto de Quevedo es el soneto 223, el mismo que utilizara veinte años atrás para componer "A un viejo poeta". Es un soneto que necesita fuerte contextualización para ser comprendido, porque alude a la muerte de un personaje de la historia de la España del Siglo de Oro, don Pedro Téllez de Girón, duque de Osuna.¹⁷

A lo largo de toda la conferencia, se notan claramente dos marcas: en primer lugar, la palabra "soneto" aparece para Borges como sinónimo exacto de "poesía". Analizando el soneto de Quevedo, dice: "Aquí tenemos otra prueba de que una cosa es *la poesía* y otra el sentir racional" (p. 260, destacado mío); y, para dar otros ejemplos, apela a un soneto de Wordsworth.

En segundo lugar, al discutir la visión "esteticista" de Croce, Borges condensa la esencia de lo poético en la materialidad lingüística de las palabras: "cuando estudiamos un idioma, cuando estamos obligados a ver las palabras de cerca, las sentimos

¹⁶ Dirá Barthes: "La ironía proviene siempre de un lugar seguro" (Barthes, 1993:72).

¹⁷ Se trata de un político amigo de Quevedo, quien rescata su figura a través de este poema. Osuna fue considerado traidor por el Conde-Duque de Olivares, quien lo mandó a prisión, donde murió, Pedro Téllez de Girón, duque de Osuna y grande de España (1554-1624), fue un brillante militar de su época, virrey de Sicilia y de Nápoles y, sobre todo, artífice de la construcción de una gran flota española, que defendió a la Cristiandad de piratas árabes y berberiscos. Cuestionó la política de los dos últimos Austrias, de lo que devinieron su caída en desgracia y su muerte (Elliot, 1984).

hermosas o no. Al estudiar un idioma, uno ve las palabras con lupa, piensa esa palabra es fea, esta es linda, esta es pesada" (p. 256).

Para empezar, se detiene en el verso que veinte años antes había utilizado como cita para terminar su propio texto. Dice: "Y su epitafio la sangrienta luna' es uno de los versos más memorables de la lengua española" (p. 259). Al analizar las diferentes posibilidades semánticas de este verso, considera, por lo menos, tres: "la luna sangrienta del Apocalipsis"; "la luna debidamente roja sobre el campo de batalla"; y también "el pabellón otomano; la sangrienta luna habrá sido la medialuna roja". La conclusión privilegia la connotación por sobre la significación cerrada: "Creo que todos estaremos de acuerdo en no descartar ninguno de los sentidos [...] Quevedo no dejó de percibir los diversos sentidos. Los versos son felices porque son ambiguos" (p. 259-260).

Este huir del sentido fijo como forma básica de interpretar la poesía, aparece como constante de la conferencia. Frente al verso de Quevedo: "el llanto militar creció en diluvio", dirá: "Aquí tenemos otra prueba de que una cosa es la poesía y otra el sentir racional; la imagen de los soldados que lloran hasta producir un diluvio es notoriamente absurda. No lo es el verso, que tiene sus leyes" (p. 260).

Al comienzo de la conferencia había dicho: "La poesía es una forma de música" (p. 257). Al analizar el verso quevedesco: "Diole el mejor lugar Marte en su cielo", Borges comenta: "no tiene sentido alguno pensar que Marte alojó al duque de Osuna junto a César. La frase existe por virtud del hipérbaton [...] el verso existe más allá del sentido" (p. 260).

Por último, la conferencia da una pista acerca de su propia opción estética como sonetista: "Quevedo seguía la difícil forma del soneto italiano que exige cuatro rimas. Shakespeare siguió la más fácil del soneto isabelino, que exige dos" (p. 259).

En efecto, de los 11 sonetos que publica Borges en *El hacedor* (1960), sólo cinco presentan una métrica "fecha al itálico modo"¹⁸. A lo largo de toda su obra poética, esta forma se va perdiendo, en beneficio del soneto "inglés" o "shakespeariano". En el libro de poemas que publica a continuación, *El otro, el mismo*, sobre 47 sonetos, sólo 18 sostienen la forma castellana¹⁹. A partir de *Elogio de la sombra*, sólo uno: "Ricardo Güiraldes". En *El oro de los tigres*, "Al triste"; en *La rosa profunda*, "El testigo"; en *La moneda de hierro*, "El conquistador". En su última obra poética publicada, *Los conjurados*, sobre 10 sonetos escritos, sólo dos tienen la forma española: "La suma" y "Enrique Banchs". Es decir, Borges poeta, conociendo en profundidad el soneto del Siglo de Oro español, opta por la forma sajona, con claro modelo en Shakespeare.

Se puede observar, entonces, cómo Borges, en tanto crítico, es uno de los primeros en nuestro país en realizar una lectura "formalista" de la poesía de Quevedo, al detenerse en el procedimiento del fenómeno poético. Con esto logra dar una vuelta de tuerca a la lectura de "prosista de contenido" a la que Quevedo era sometido entonces. En tanto profesor, constituye al soneto de Quevedo en paradigma de lo poético en su conferencia de 1980. Allí subraya el carácter del fenómeno literario como centrado en el procedimiento lingüístico, aunque trabaje sobre un texto con referencia contextual muy marcada.

En tanto autor, el uso de la cita que realiza Borges se asemeja a la estructura de "adivinanza" que Nicolás Rosa atribuye a algunos de sus cuentos más reconocidos²⁰. La cita se propone como culminación de la "adivinanza" planteada al lector erudito; como un diálogo concreto con el "precursor" que comienza en "A un viejo poeta" y se completaría con la respuesta ideológica de "Ewigkeit"; como un reconocimiento del

¹⁸ Me refiero a "Ajedrez I", "Ajedrez II", "La lluvia", "A un viejo poeta" y "Blind Pew", que son, por otro lado, los únicos que, en la edición de las *Obras completas*, presentan tipográficamente la diferenciación 4 / 4 / 3 / 3 en las estrofas.

¹⁹ Son ellos: "Una brújula", "Una llave en Salónica", "Un poeta del siglo XIII", "Un soldado de Urbina", "Juan I, 14", "A quien ya no es joven", "Alexander Selkirk", "Odisea, libro vigésimo tercero", "A una espada en York Minster", "Snorri Sturluson", "Edgar Alan Poe", "A quien está leyéndome", "Everness", "Ewigkeit", "Edipo y el enigma", "Spinoza", "Adam cast forth", "Una mañana de 1649".

²⁰ "El tema central de 'La muerte y la brújula' es el Enigma, el de 'La secta del Fénix es el Secreto, el de 'La casa de Asterión', La Adivinanza: sus respectivas posibles soluciones son secundarias" (Rosa, 1972: 162).

modelo, al modo de Garcilaso. Al mismo tiempo, el soneto entero se constituye en un ejemplo de la estética borgeana de distanciamiento del referente (el “viejo poeta” camina sin ver el campo castellano que lo circunda, sin percibir el atardecer, ni la luna que asoma, sólo “ve” el versículo de Juan –la literatura– que lo obsesiona). Reescribiendo a Quevedo, Borges exhibe con claridad su propio concepto de literatura: la realidad que circunda al poeta caminante es inexistente, lo único que tiene consistencia es el verso (la cita) que el viejo poeta ni siquiera recuerda haber escrito. El verso afortunado ya es de todos y por esto puede generar más literatura.

2.2. La alusión

Como en el caso de la cita, es Gérard Genette es que delimita el concepto de “alusión”, en tanto concepto técnico: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (Genette, 1989: 10).

Respecto de la alusión, Genette discute a Michael Riffaterre, quien considera que este modo de reescritura pertenece al ámbito del estudio de la literalidad y no de la intertextualidad. Más allá de las discrepancias entre ambos autores, los dos coinciden en que la alusión pertenece más al “orden de la figura puntual (del detalle) que de la obra considerada en su estructura de conjunto”, y que se da en el estamento de las microestructuras semántico–estilísticas, al nivel de la frase, del fragmento o del texto breve, generalmente poético (p.11).

A esta definición estrictamente descriptiva, puede sumarse la que realiza Dámaso Alonso, en un ensayo clásico de 1928: “Alusión y elusión en la poesía de Góngora”. El crítico define el concepto de “alusión” como aquel procedimiento que pone en contacto una “noción real con un sistema fijo de referencia” (Alonso, 1955: 108). Si bien no define a qué se refiere con “noción real”, en cambio es sumamente útil este vínculo entre el significante y “un sistema fijo de referencia”, procedimiento que le permitió una aguda lectura de Góngora respecto de la mitología grecorromana.

En nuestro caso, dicho sistema tiene que ver con la presencia del hipotexto clásico ya sea como referente directo, ya sea como "resonancia". En las páginas finales de su artículo, el crítico español retoma los dos conceptos desde los que analiza la poesía gongorina, y afirma: "Cierto que aludir y eludir son funciones necesarias en toda verdadera poesía: que ésta no existe sin atraer a nuestro juego (*al ludere*) elementos lejanos e impalpables ni sin burlar o esquivar por completo (*e- ludere*) algunos de los que la realidad nos ofrece" (Alonso, 1955: 111). El aporte de Alonso respecto de la alusión (traer al juego) se relaciona directamente con la idea que va a desarrollar Lamborghini años después: "El juego del Modelo es el juego de las resonancias creadas por la reescritura del Modelo" (Lamborghini, 2007:11).

Alonso y Lamborghini consideran la alusión desde el punto de vista del poeta, aunque no debería omitirse la colaboración interpretativa del lector. El efecto de la alusión se desarticula si el lector no decodifica el procedimiento, es decir, si en la memoria no aparece lo que Barthes llamaba "recuerdo circular" de las otras lecturas (1993: 58). En el prólogo a su *Antología personal*, Borges había desistido de la ambición de la originalidad en pos de una literatura concebida como eterna reescritura: "Alguna vez yo también busqué la expresión; ahora sé que mis dioses no me conceden más que la *alusión* o mención" (Borges, 1961: 8, destacado mío) A las conceptualizaciones de Borges, Barthes le agrega el sentir del lector que decodifica la reescritura: "Saboreo el reino de las fórmulas, el trastrueque de los orígenes, la desenvoltura que hace prevenir el texto anterior del texto ulterior" (Barthes, 1993: 58). La reescritura ratificaría entonces tanto en el poeta como en el lector el concepto de literatura como "texto infinito" (p. 59).

2.2.1. Alusiones al soneto 472 de Quevedo

En la literatura argentina, la obra de Quevedo ha tenido una importante resonancia. El ejemplo borgiano, desarrollado en el apartado anterior, es una muestra de ello. Se verán aquí las alusiones que, en diferentes niveles, la poesía argentina del siglo XX realiza del soneto 472 del poeta español.

Este soneto de Quevedo es uno de sus textos más transitados por la crítica. Señalo simplemente cuatro cuestiones que tienen directa relación con las reescrituras que provocan. La primera cuestión es la canonización del soneto. Ya en un artículo aparecido por primera vez en 1956, Fernando Lázaro Carreter señalaba: “mi maestro Dámaso Alonso, ha dicho de uno de los sonetos quevedescos, justamente del que me propongo comentar, que es, quizá, ‘el mejor de la literatura española” (Lázaro Carreter, 1978: 291). En la década del cincuenta tenía gran importancia el juicio de Dámaso Alonso, hasta ese momento el mayor especialista en Góngora que había dado el hispanismo y un renovador de la crítica literaria sobre la poesía del Siglo de Oro, iluminada por su pertenencia a la generación de poetas de 1927. Es probable que este juicio haya contribuido a la persistencia y mayor difusión de este gran soneto de Quevedo, tal como la lectura de Góngora se amplió y diversificó gracias a los esfuerzos interpretativos de Alonso. El propio Lázaro Carreter dirá en el mismo artículo, al referirse a los tercetos del soneto en cuestión, que son “los más estremecedores versos de la poesía de España” (p. 294).

Esta canonización también se refleja en América Latina en general y es una de las razones que explicarían la asiduidad con la cual los poetas argentinos lo frecuentan. Entre las resonancias de este fenómeno en América Latina puede mencionarse la reescritura realizada por Octavio Paz en su libro *Homenajes y profanaciones* (1960). En este texto, a partir del soneto 472 de Quevedo, el poeta mexicano compone un poema de 119 versos al que define como “un soneto amplificado ocho veces y media”. Este texto es el resultado de la intención manifiesta de Paz de lograr el “soneto de sonetos” (Paz, 1989: 151). Para lograr este grado superlativo de la poesía, Octavio Paz parte de este soneto de Quevedo.

La segunda cuestión radica en el “género” del soneto. El poema pertenece al “Canta sola a Lisi”, texto aceptado por la crítica como el *Canzoniere* de Quevedo (Fernández Mosquera, 1999). La inclusión del soneto en el rubro “poesía amorosa”, sin embargo, ha sido cuestionada por Dámaso Alonso. En un famoso artículo sobre Quevedo se preguntaba, a propósito de este soneto, dónde estaba el límite al considerarlo un

poema de amor y pasión directa o, en cambio, una “filosofía de amor poetizada” (Alonso, 2006: 519) Lázaro Carreter adhería señalando que el sentido básico del soneto no era la exaltada plenitud de la vida en el amor, sino “la obstinación, la negativa patética y violenta de aquella alma a morir del todo” (Lázaro Carreter, 1978:295).

Esta ambivalencia en cuanto al género del texto puede ser comprendida cabalmente. Es sabido que, además de su poesía amorosa, Quevedo tiene en enorme caudal de poesía metafísica y moral, según la clasificación de Blecua en su edición. El soneto 472 podría integrar cualquiera de estas categorías. El poeta español plantea en su texto la problemática de la finitud del hombre enfrentada al amor como su posible conjura o redención. Esta antagonía entre amor y muerte, *eros* y *thánatos*, clásica en la historia de la cultura, también es enfatizada por los poetas argentinos, aunque cada uno reescribe y lee privilegiadamente un aspecto diverso del hipotexto.

El tercer aspecto radica en la perfección de la estructura estrófica del soneto en general y de su sintaxis en particular. Todo el artículo de Lázaro Carreter estudia este aspecto: “Si un poema se presta a verificar el principio estilístico fundamental de la obra de arte, a saber, el de su compacta unidad estructural, es este” (Lázaro Carreter, 1978: 292). El crítico desmenuza los violentos hipérbatos de los dos cuartetos y los opone a la simétrica perfección sintáctica de los tercetos: “Una simetría queda así dibujada entre ambos tercetos. Y ahora caemos en la cuenta de que estos seis versos finales poseen una clara estructura simétrica: tres sujetos/ tres predicados; dentro de los sujetos, tres sustantivos / tres oraciones adjetivas; y, dentro de los predicados, tres oraciones asertivas / tres oraciones adversativas” (p. 296).

El último elemento que considero es la fuerza que tiene la conformación del campo semántico de este soneto. En él, lo orgánico y lo carnal –alma, venas, medulas, cuerpo, cenizas, polvo– es atravesado por la pasión amorosa y manifiesta así la agonía y el antagonismo de los opuestos amor y muerte.

La atención y el detenimiento con los que este texto es leído por los poetas argentinos presentan una sinécdoque: la lectura que de él realiza Borges. En su artículo "Quevedo", publicado en *Otras inquisiciones* en 1952, es el primero que advierte que el último verso, al que llama "memorable línea" –*polvo serán, mas polvo enamorado*– "es una recreación, o exaltación, de una de Propertio (*Elegías*, I, 19): *Ut meus oblito pulvis amore vaceat*" (Borges I: 1989:42).

Los aspectos que serán considerados en las reescrituras como indicadores de la alusión son, entonces: la canonización del soneto, que las atraviesa todas; la reproducción del esquema sintáctico del texto, el relevamiento de su campo semántico y los desplazamientos genéricos que la inclusión de estos indicadores implica.

2.2.1.1. Alusiones al soneto 472 de Quevedo con indicadores del campo semántico

El primer grupo de textos que considero trabaja sobre el campo semántico del soneto. Es el caso de tres poemas de *Citas*, de Juan Gelman, publicado en 1980 y que recoge textos compuestos en 1979, a comienzos del exilio de su autor. Es sabido que Gelman comienza su exilio en 1975 y que regresa al país recién en 1989. Pero este regreso es provisorio. Al poco tiempo decide vivir en México por elección personal.

El propio poeta, al presentar *Dibaxu*, en 1994, reconoce en el "Escolio": "estos poemas sobre todo son una culminación o más bien el desemboque de *Citas* y *Comentarios*, dos libros que compuse en pleno exilio, en 1978 y 1979, y cuyos textos dialogan con el castellano del siglo XVI. Como si buscar el sustrato de ese castellano, sustrato a su vez del nuestro, hubiera sido mi obsesión. Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua" (Gelman, 1994: 7).

Es sintomático que Gelman aclare que los libros fueron compuestos "en pleno exilio", es decir, durante la prohibición política de volver a la Argentina, y no en el momento en

que, por decisión personal, se radica en México. El momento de mayor conflicto afectivo es el que lo lleva a releer a los místicos españoles. Si bien es posible reconocer en estos libros la huella profunda que deja la lectura de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa de Jesús, el hipotexto del Quevedo reflexivo también se halla muy presente.

Los poemas que aluden al soneto 472 son la "cita XVIII (santa teresa)", la "cita XXXVIII (santa teresa)" y la "cita XLIII (santa teresa)".

En estos tres poemas, Gelman reescribe el soneto realizando tres gestos: respetar el género que tradicionalmente se le atribuye, el del discurso amoroso; resignificar el campo semántico del hipotexto y desafiar la sintaxis. En los tres casos, la reescritura se basa en versos de los tercetos, "los más estremecedores versos de la poesía de España", al decir de Lázaro Carreter.

cita XVIII (santa teresa)

la agua callada que saliendo está
de vos en mí agrandándome la alma/
o braserito donde ardés como humo
oloroso de vos en que mi cuerpo

recuerda muertes que pasó/pedazos
que me juntás/suavísima/calandria/
entre ríos cantando como vos
unida a la fragancia de vos misma/

por los caminos del amor trabaja
alma que a veces sube sobre sí/
criatura de tu mano ayudadora
diseminándome por tu verdad/

como cenizas donde ardía mucho
atento a tu obra de vivir/olvido
de esta mitad que te padece como
rota y atada en brazos del amor

La cita XVIII es un poema de amor que centra su tema en el erotismo como compensador de la pena del yo lírico. En este marco se da la alusión, concretamente en dos versos. Dice Quevedo, en el verso noveno de su soneto, inscribiéndose en la tradición cristiana más ortodoxa, que considera el cuerpo como templo del Espíritu Santo: "Alma a quien todo un Dios prisión ha sido". Dice Gelman en el verso décimo de su poema: "alma que a veces sube sobre sí". El vocablo "alma" protagoniza esta alusión, ya que, aunque Gelman no comparte la cosmovisión de Quevedo, sí admite el carácter suprahumano del amor vinculado al alma individual. Por otro lado, dicho vocablo integra el universo lexical del autor: "Esa alma que alzó vuelo de su tristeza con escondido amor", escribe en *Salarios del impío* (Gelman, 1998).

El otro vocablo elegido por Gelman para su reescritura es "cenizas". Las cenizas quevedescas, a pesar de serlo, tendrían sentido porque el cuerpo del que provenían había sido morada del amor y de la divinidad. Escribe el poeta argentino en el último cuarteto de su poema:

como cenizas donde ardía mucho atento
a tu obra de vivir/olvido
de esta mitad que te padece como
rota y atada en brazos del amor

Las operaciones que realiza Gelman sobre el poema son varias: en primer lugar, respeta la selección léxica del hipotexto; en segundo lugar, opone a la perfección y simetría que analizaba Lázaro Carreter, el caos sintáctico de su texto; en tercer lugar, modifica el aspecto ideológico del poema, aunque conserva el género de discurso

amoroso. Lo que triunfaba sobre la muerte, en el texto del siglo XVII, era la capacidad del hombre de amar. Lo que permite eludir la muerte, aunque sea temporariamente, en el texto de siglo XX, es la presencia física de la mujer amada.

La "cita XXXVIII (santa teresa)" presenta un panorama similar: la visión de los amantes "abrasados de amor", que, junto con el "braserito donde ardés" del poema anterior, remiten al ardor de las medulas del hipotexto.

cita XXXVIII (santa teresa)

dolor de vos que crece más si más
de vos recibo/pena que se apena
de recibir amor crecido/tan/
brazos que ardés/abrasados de amor/

como niñitos puros/ya perdidos/
en tu bondad de vos/dulce pájaro
que me volás la sangre para luz/
para verdad/para camino/causa

donde soplás amor hasta quemar/
fuego que fuesa humano desde vos/
sudor que suda mi pasión/huesitos
cuyas cenizas hablarán/ya mudos

Interesa el último cuarteto. Dos son los hipotextos que juegan en esta alusión: en primer lugar, la "Llama de amor viva" de San Juan de la Cruz, hipotexto básico de casi todos los textos de *Citas* y de *Comentarios*; en segundo lugar, nuevamente Quevedo, por selección léxica ("cenizas") y por simpatía ideológica: en ambos textos, las cenizas sobrevivirán de alguna manera: a través del "sentido", en el soneto; con la posibilidad de hablar desde la mudez de la muerte, en el texto de Gelman.

El último poema de Gelman a considerar en este primer grupo de los indicadores semánticos, la "cita XLIII (santa teresa)", confirma lo dicho.

cita XLIII (santa teresa)

como esposos que no se pueden ya
apartar/secretar unión en el centro
muy interior del alma/donde estás
como fervor de mí/alma del alma/

criatura juntadita a mi criatura/
piel en mi piel/medula que ardés
en llama única donde vosmí
crepitamos al sol de la justicia/

agua reunida donde nadie sabe
apartar la que cayó de tu cielo/
la que subió de mi hontanar/o vida
de mi vida/sangre que me sangrás/

sol de leche donde comieran mis
niños todos las hambres que pasaron.
buscándote/manita/pura paz/
árbol de fresca luz/o mi abandono

Nuevamente aparece la escena erótica:
como esposos que no se pueden ya apartar/ [...]
criatura juntadita a mi criatura/
piel en mi piel/

En esta escena, estructurada por los textos de San Juan de la Cruz y de Santa Teresa, especialmente el "Cántico espiritual" y las *Moradas* ("secreta unión en el centro muy interior del alma"), tres versos remiten directamente al soneto de Quevedo:

"medula que me ardés
en llama única donde vosmí
crepítamos al sol de la justicia".

Gelman parte de la selección léxica de Quevedo: "medulas" y el verbo "arder". Sin embargo, la reescritura que realiza, no puede evidenciar más claramente el habla coloquial porteña: no sólo por la concordancia verbal con el "vos" en la segunda persona singular, sino también por el dativo ético "me", que denota que la acción se realiza en beneficio de alguien. Por otro lado, el reemplazo del esperable "nosotros", por el "vosmí" gelmaniano. Es decir, el poeta elige precisamente el espacio de la reescritura para mostrar lo propio: su dialecto y su idiolecto.

Al análisis de estos tres textos, que pueden considerarse un conjunto por lo ya dicho, sumo el estudio de un segundo grupo, que incluye un poema de Gelman y otro de Juana Bignozzi. En este caso, los dos textos recuperan el campo semántico del soneto quevediano, pero llevando el significado amoroso altamente codificado del poema de Quevedo a un significado político. Se trata de la "Nota XXIV" del libro *Notas*, de 1979 de Gelman, y "El sujeto de la izquierda", de *Interior con poeta*, de 1993, de Bignozzi.

Según el subtítulo que lo acompaña, *Notas* recoge poemas escritos entre agosto y octubre de 1979 en el exilio de Calella de la Costa, París y Roma. Nuevamente el exilio, vivido como el supremo dolor, es el detonante que lleva a la lectura y a la reescritura de Quevedo.

Nota XXIV

a ella

a la derrota o ley severa mi
alma sabió perder respeto/te amo/
cruza mi alma el agua fría donde
flotan los rostros de los compañeros

como envueltos de tu piel la suave
o lámpara subida delicada
para que duerman delicadamente
subidamente en vos/llama que nombra

a cada sombra por su nido/dicha
o soledad de fuego para amor
donde descansen bellos mis muertos

que siempre amaron rostros como vos
donde tu rostro avanza como vos
contra la pena de haber sido/ser

En este caso, la reescritura se concreta a través de varias operaciones sobre el hipotexto elegido. En primer lugar, a diferencia de los poemas que conservan puro el género amoroso, no se nutre de los tercetos del texto de Quevedo, sino que focaliza en el campo semántico del segundo cuarteto. En segundo lugar, el nuevo texto también es un soneto que, aunque no respeta la rima del soneto clásico, sí respeta la medida de los versos, que son endecasílabos. En tercer lugar, la cuestión genérica: si bien se trata de un poema dedicado explícitamente a una "ella", el texto pertenece a uno de los libros en los cuales el contexto político está más presente. En efecto, estas *Notas* se presentan como una reflexión de veintisiete poemas sobre la derrota, sobre el hijo desaparecido, sobre los compañeros muertos.

En el texto quevediano, la "ley severa" era la muerte. La potencia y prepotencia del amor podían con ella. En el texto gelmaniano, la "ley severa", tan ineluctable en 1979 como la muerte, es la derrota. Por eso, el desafío del comienzo: "a la derrota o ley severa mi // alma sabió perder respeto". El desvío gramatical de "regularizar" el verbo irregular subraya, desde la materialidad de la palabra, esta pérdida de respeto. A continuación, el "te amo", repentino, solo, fuera de la isotopía, encerrado entre barras, que funciona como centro de una estrofa que continúa con la metáfora quevediana nuevamente llevada al campo de lo político: "cruza mi alma la agua fría donde / flotan los rostros de los compañeros". Porque instalado en la reflexión por la derrota, Gelman no plantea la salvación individual, como hacía Quevedo.

De este modo, el amor será un verdadero puente con "los mis muertos". La figura enaltecida del amor ("subidamente en vos") encontrará su expansión en el segundo cuarteto, para el cual utiliza nuevamente el campo semántico quevedesco: será ella la "llama que nombra/a cada sombra por su nido", la que rescatará de la muerte al compañero sin nombre. La trascendencia del amor, en este caso, puede recuperar los nombres de los N. N. de la dictadura. Ante la imposibilidad del arder "gloriosamente" del Siglo XVII, el amor hará factible, como un eco, que los muertos "duerman delicadamente". El amor del yo lírico se valida porque repite el amor de los compañeros ("donde descansan bellos los mis muertos/que siempre amaron rostros como vos"); y la dicotomía amor / muerte del soneto barroco sirve para expresar la dicotomía "haber sido/ser" del soneto contemporáneo.

El otro caso en el cual un poeta argentino retoma el campo semántico del soneto consagrado de Quevedo, es el de Juana Bignozzi, como ya se dijo, en el poema "El sujeto de la izquierda".

educada para ser
la magnífica militante de base de un partido
que por no leer la historia de mi país

se ha convertido en polvo no enamorado sino muerto
preparada para una eterna carrera de fondo
tengo ante los ojos una pared impenetrable
detrás de la cual sólo hay
otros 50 años de trabajo y espera

La alusión se encuentra en el verso cuatro y nuevamente el procedimiento consiste en la recuperación del campo semántico, esta vez a través del sintagma "polvo enamorado", correspondiente al último verso del soneto de Quevedo. La novedad consiste aquí en la inclusión del "no" que interrumpe el sintagma y le da un viraje ideológico al poema. Al no ser "enamorado", el polvo es, necesariamente, "muerto" ya que el texto presupone la dicotomía quevedesca. Pero esta dicotomía no está aplicada a la vida y al amor, sino que, fiel a la concepción ideológica que estructura su poesía, Bignozzi desvía el concepto al campo político. La eternidad no está dada para Bignozzi por la perduración del alma, sino por la perduración de la Revolución. Su partido, el comunista, no supo leer adecuadamente los signos de la historia y por lo tanto, condena al "sujeto de la izquierda" a "otros 50 años de trabajo y espera". Frente al hipotexto, Juana Bignozzi, como Gelman, desplaza el género a través de la recuperación del campo semántico. El soneto de Quevedo, nacido como parte de un *canzoniere* amoroso, en la reescritura del siglo XX, puede abarcar los más amplios matices genéricos.

2.2.1.2 Alusiones al soneto 472 de Quevedo con indicadores sintácticos²¹

También es Juan Gelman el autor que hace alusión al consagrado soneto de Quevedo con indicadores sintácticos. La alusión se construye en dos poemas: la "Nota XXII" del

²¹ Para aclarar a qué me refiero cuando hablo de "indicadores sintácticos", me remito a la definición de Noé Jitrik: "Entendemos aquí por sintaxis [...] el arreglo que se realiza entre palabras para disponerlas en el espacio de modo que las capacidades de cada una sean potenciadas, es decir para que resplandezca lo que las palabras pueden dar de sí por estar unas junto a otras" (Jitrik, 2000: 143).

libro *Notas*, ya mencionado, y el poema XVIII de *Carta abierta*, texto íntegramente dedicado a su hijo Marcelo, desaparecido en Buenos Aires junto con su esposa embarazada. Así como *Notas* contiene textos escritos en 1979, *Carta abierta* aparece con el siguiente subtítulo: "París- Roma, enero de 1980", es decir, que se trata de textos escritos prácticamente desde la inmediatez de los sucesos.

Nota XXII

huesos que fuego a tanto amor han dado
exiliados del sur sin casa o número
ahora desueñan tanto sueño roto
una fatiga les distrae el alma

por el dolor pasean como niños
bajo la lluvia ajena/una mujer
habla en voz baja con sus pedacitos
como acunándoles no ser/o nunca

se fueron del país o patria o puma
que recorría la cabeza como
dicha infeliz/país de la memoria

donde nací/morí/tuve sustancia/
huesitos que junté para encender/
tierra que me enterraba para siempre

El poema, nuevamente un soneto, presenta la reescritura desde el primer verso, que rige, en tanto sujeto, todo el texto. "Huesos que fuego a tanto amor han dado", replica el segundo verso del primer cuarteto del soneto 472: "venas que humor a tanto fuego han dado". Las "venas" de Quevedo, que paradójicamente alimentaban el fuego del amor con líquido, se han solidificado y calcinado en el texto de Gelman con el mismo

propósito: alimentar el amor. El poeta argentino lee y reescribe en paralelo: endurece las venas, le contrapone fuego al humor y “desmetaforiza” el fuego para llamarlo, simplemente, “amor”. Estos cambios refieren a otro: el objeto amoroso de Gelman no es otro ser humano, sino la patria lejana.

Estos huesos calcinados son los que aparecen “exiliados del sur”, los que “desueñan” la utopía, los que son distraídos por la fatiga, los que pasean doloridos “bajo la lluvia ajena”, los que abandonaron una tierra que alitera a metralleta (“país o patria o puma”). Como si el yo lírico hubiera sido consumido hasta su misma esencia, sus huesos son lo único que queda en pie de una biografía en apariencia terminada: “nací/morí/tuve sustancia”. El primer cuarteto del soneto de Quevedo, que planteaba la muerte como posibilidad certera, está aquí cumplido. La “postrera sombra” ya se llevó “el blanco día”.

Pero el balance difiere en cuanto a la tierra. En el caso del español, el “des-tierra”, el poder permanecer fuera de la tierra, era el triunfo del ser que había amado. En el caso del argentino, el “des-tierra”, el deber permanecer fuera de la tierra, es el dolor que deja en los huesos. La fórmula del primer verso, “huesos que...” es retomada en el anteúltimo, con la modalidad tan gelmaniana del diminutivo: “huesitos que...” La oposición quevedesca llama / agua (amor / muerte) es desviada aquí a llama / tierra (“huesitos que junté para encender”). Los “huesitos” quisieron encender la tierra y fracasaron. El triunfo de Quevedo era la prepotencia de no ser enterrado; el fracaso de Gelman es el ansia de ser “entierrado”.

XVIII

por todas las maneras del pensar
balbucean criaturas/nadie dice
aquí pasaste con tu suave leve
corazonar/o paz/hablan niñando

desperseveran de morir/no vidan/

tormentan sus contrarios/cuerpan mucho/
se dolerían para desdoler/
llagan su pura vez/alma vacía/

sola de vos/hambrienta/suspendida/
vas a los tumbos por recordaciones/
pedazos del hablar/grandezas rotas/
burros violetas por tu cuadernear

en representación de la ternura/
alma a quien todo un hijo pena ha sido/
¿dónde almarás con más amor?/
¿dónde pagás los sueldos del amor?

Este poema es un claro exponente de la violencia que Gelman ejerce sobre los distintos niveles de la lengua: uso de neologismos con base sustantiva que deviene verbo ("corazonar"); uso de neologismos por derivación (prefijación) insólita ("desperseveran"); empleo arbitrario de la conjunción copulativa, por unión de dos elementos de diferente categoría sintáctica ("corazonar/o paz"); conjugación de sustantivos ("no·vidan/ [...] cuerpan mucho"); uso de repeticiones construidas sobre neologismos ("se dolerían para desdoler"); uso insólito de construcciones sintácticas ("sola de vos")²².

Junto con este panorama, la reescritura se centra en el antepenúltimo verso del poema: "alma a quien todo un hijo pena ha sido", construido como alusión al verso noveno del soneto 472 de Quevedo. Esta alusión es plenamente sintáctica (del campo semántico del hipotexto sólo se recoge el vocablo "alma"), ya que reproduce exactamente la estructura del verso citado. Analizando la sintaxis del soneto de Quevedo, señalaba

²² Estructuras sintácticas como esta llevaron a Jorge Boccanera a llamar a la poesía de Gelman: "Guernica hablado" (Boccanera, 1994: 40).

Lázaro Carreter que "el artista barroco tiene muy mediatizados los límites de su anarquía" (Lázaro Carreter, 1978:297). En el caso del poeta argentino, se quiebran los límites que impone la sintaxis para potenciar la expresividad. Esto deviene en un cambio ideológico y genérico.

El doble reemplazo del "Dios" de Quevedo por el "hijo" en Gelman, y de la "prisión" del español por la "pena" del argentino, implica un cambio en la ideología. El soneto de Quevedo, ya se ha dicho, responde, desde el verso noveno, a la más ortodoxa cosmovisión cristiana: el alma es el templo del Espíritu Santo, y por esta razón no puede morir. En el caso de Gelman, se exalta la figura del hijo sacrificado, ya que Marcelo Gelman fue secuestrado en un operativo que buscaba encarcelar a su padre; y el alma ya no se define como prisión de lo divino, sino como pena por la ausencia del ser amado.

Por otro lado, al ser el hijo el destinatario del poema y del libro entero, se plantea un corrimiento genérico respecto del discurso amoroso tradicional. Si bien los críticos discuten que el soneto de Quevedo sea exclusivamente discurso amoroso, esta posibilidad no se niega, sino que a ella se le agrega la disquisición moral que el soneto permitiría. En el caso de Gelman, el poema definitivamente no se plantea como un texto amoroso tradicional, sino que instaaura el amor filial, por el hijo desaparecido como eje estructurante de una dialéctica de ausencia y presencia en el vínculo yo-tú que plantea la serie textual.

2.2.1.3. Alusiones al soneto 472 de Quevedo con desvío genérico

Dos son los poemas que interesan en este apartado: "1964 II", de Jorge Luis Borges y "Asunción de la poesía I", de María Elena Walsh. Ambos textos comparten la época de publicación (década del '60) y el formato soneto. Sin absorber el campo semántico o la

estructura sintáctica del hipotexto, los dos sonetos argentinos dialogan con el 472 de Quevedo a modo de "respuesta ideológica"²³.

Considero, en primer lugar, el texto de Borges, que pertenece al grupo de los "sonetos gemelos" de *El otro, el mismo* (1964).

1964 II

Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
Hay tantas otras cosas en el mundo;
Un instante cualquiera es más profundo
Y diverso que el mar. La vida es corta
Y aunque las horas son tan largas, una
Oscura maravilla nos acecha,
La muerte, ese otro mar, esa otra flecha
Que nos libra del sol y de la luna
Y del amor. La dicha que me diste
Y me quitaste debe ser borrada;
Lo que era todo tiene que ser nada.
Sólo me queda el goce de estar triste,
Esa vana costumbre que me inclina
Al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina.

El soneto, que se abre con dos afortunados versos, plantea la pena de una vida sin amor. Ante esta situación irremediable, queda un solo consuelo: "la muerte, ese otro mar, esa otra flecha / que nos libra del sol y de la luna / y del amor". El corrimiento que realiza Borges en el poema es claro: amor / muerte era vista como una pareja dicotómica en el poema de Quevedo, en el cual la muerte, la enemiga, era vencida por obra del amor. Aquí, la muerte, la salvadora, puede rescatar al hombre de la condena

²³ Dice Martina López Casanova: "No significa necesariamente que el segundo autor haya respondido desde su voluntad al primero, sino que el diálogo se establece sobre todo entre los textos más que entre los autores" (López Casanova, Fernández, Fonsalido, 2003: 89).

de vivir sin amor. Dice Giuseppe Bellini: "Come si vede, Quevedo qui è presente per contrasto: contro l'amore che sopravvive alla morte –si ricordi il sonetto «Amor constante más allá de la muerte» più volte citato– Borges pone quest'ultima come distruttrice non solo della vita ma anche dell'amore" (Bellini, s/f: 66). El desplazamiento genérico es claro: ya no se trata de un poema perteneciente al discurso amoroso, sino al discurso moral.

La presencia del soneto áureo funciona como "resonancia" para el lector Borges en más de un aspecto. A la "respuesta" dada al texto de Quevedo, puede sumarse nuevamente la absorción de la estructura sintáctica de tripartición del último verso, usual en el soneto barroco del Siglo de Oro, que Borges utiliza para culminar su poema: "esa vana costumbre que me inclina / al Sur, a cierta puerta, a cierta esquina".

El texto de María Elena Walsh, como el de Borges, es un soneto compuesto en la década del '60, perteneciente al poemario *Hecho a mano*, de 1967:

Asunción de la poesía I

Yo me nazco, yo misma me levanto,
organizo ni forma y determino
mi cantidad, mi número divino,
mi régimen de paz, mi azar de llanto.

Establezco mi origen y termino
porque sí, para nunca, por lo tanto.
Soy lo que se me ocurre cuando canto.
No tengo ganas de tener destino.

Mi corazón estoy elaborando:
ordeno sufrimiento a su medida,
educó al odio y al amor lo mando.

Me autorizo a morir sólo de vida.
Me olvidarán sin duda, pero cuando
mi enterrado capricho lo decida.

Este texto muestra otro cariz de la eterna pelea finitud / infinitud. No es aquí el amor el que le ofrece batalla a la muerte, sino la autoafirmación del yo que enuncia, que se proclama como persistente frente a los grandes enemigos del ser humano: el destino, la muerte, el olvido. En la arrogancia del yo lírico del poema de Walsh resuena el verso octavo del soneto español: “y perder el respeto a ley severa”; el “polvo enamorado”, que en Quevedo sobrevivía a la muerte, es en Walsh el “enterrado capricho”, que le ofrece pelea al olvido.

Una de las marcas de la poesía de María Elena Walsh es esta autoafirmación de la voz femenina que enuncia, que puede rastrearse en muchos de sus poemas. Como señala Martín Prieto, esta característica o “anomalía” en la década del '40 para el caso de María Elena Walsh, va a convertirse, a partir de los '80, en un fenómeno a atender dentro de toda la literatura argentina (Prieto, 2006: 454). La conformación de “lo femenino como enunciación” (p. 454), como subtítulo Prieto el último apartado de su *Breve historia*, puede verse ya en este soneto. Prieto cita esa fórmula de Jorge Monteleone, que ve en la poesía femenina el nacimiento de “otra forma de la visión, otro deseo soberano y otra historia donde todo recomienza” (Monteleone, 1996: 22). En este caso concreto, el diálogo de “Asunción de la poesía” con el soneto precursor le permite exponer esta característica central de gran parte de su obra, que tanta repercusión habría de tener en la poesía posterior.

Por otro lado, si bien Walsh y Borges dialogan con el mismo hipotexto, y en la misma década, fuera de la coincidencia métrica, se marcan diferencias conceptuales. Borges lee la dicotomía amor / muerte e invierte los términos de la victoria de un elemento sobre el otro, lo que lleva al texto, como ya se ha dicho, al terreno de lo moral. María Elena Walsh retoma el concepto del yo que puede vencer a la muerte y que admite, en

principio, dos lecturas: o es el yo lírico el que afirma su perduración a través de la poesía, o el yo que enuncia es la poesía misma. En cualquiera de los dos casos, el soneto se convierte en un arte poética, lo que desplaza también el género del hipotexto español²⁴.

2.2.2. Alusión al soneto 8 de Quevedo

El soneto que Blecua numera como octavo en la obra de Quevedo es un ejemplo de los tantos que podrían encontrarse de la cosmovisión senequista de su autor. Dice a propósito de este texto el quevedista Pablo Jauralde Pou: “[el soneto 8] encierra la doctrina común de las corrientes filosóficas que atravesaron el siglo, y que tienen como base la concepción animista de las nuevas sociedades burguesas: aquellas que descubrieron –con la propiedad, la libertad antifeudal, los viajes y los descubrimientos, etc.– una pareja libertad interior, el santuario del ‘alma’. El mundo de lo privado tuvo su reflejo en la libertad del espíritu, el reino de la libertad individual. Esa formidable huida hacia el espacio interior acendró lo que los poemas llamaron el *alma*, a lo que ahora se refiere Quevedo con *espíritu*” (Jauralde Pou: 2007: 84).

Esta visión es replicada (en tanto repetición y en tanto cuestionamiento) por Hugo Gola en un poema de *El círculo de fuego*, libro que reúne textos de los años '64 al '67:

III

Una existencia
hecha para la muerte
es pura sinrazón

²⁴ Para culminar con la alusión a este soneto tan referido, y a propósito del cambio de género, transcribo el soneto de Juan Sasturain “16 de junio de 2006”, publicado en el diario *Página 12* del 17 de junio de 2006. En el mundial de fútbol de Alemania, el día de la fecha que da título al poema, Argentina le ganó por 6 goles a 0 a Serbia Montenegro. A propósito de este hecho, Sasturain escribe: “Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que, como a Quevedo un día, / me lleve cruel y sin melancolía, / borre el amor, el sueño y la quimera. / Mas no podrá borrar la futbolera / pasión que saturó noches y días / con penas varias, genuinas alegrías / de tablón o de Fútbol de Primera. / Esto de Gelsenkirchen, imagino / crecerá con el tiempo, como acaso / mejoran los recuerdos y el buen vino. / Nada podrá eclipsar ese pedazo / de gol monumental, bordado y fino, / tras veinticinco toques, de Cambiasso”.

Un morir absoluto
un no querer morir absoluto
son sin embargo dos verdades
general una
particular pero también universal
la otra

Todo cambiaría
si resolviéramos este enigma

Más intenso quizá sea el mundo
por esta limitación
pero también más trágico

Vida y muerte
quisiera ordenar
en una armonía silenciosa
articularlas como partes
engarzadas y perfectas
sin horror y sin miedo

Vida y muerte
querría asumir
como un movimiento
y un descanso
como un flujo
y un reflujo
como el cumplimiento natural
de una ley

Pero el horror de esta conciencia
de este pequeño yo sobreagrandado
no deja lugar para la paz

Parecería que sólo
el tiempo en general
no el tiempo mío
el de las estaciones y los frutos
el de la construcción
y destrucción del universo
parecería digo
que sólo este tiempo
puede ser armónico
porque elimina el dolor
o por lo menos
lo hace invisible
a la penetración de nuestros ojos

Todo quizá consista
en suprimir tantos latidos
(la molestia del corazón
el sobresalto)
en sofocar un poco
el fuego que nos quema
en apagarlo casi

No digo que sean buenas las cenizas
pero por cierto
no debemos considerarlas enemigas

Y además en olvidar

Un esfuerzo de memoria
para quemar sobre la playa
esta pobre embarcación
que tanto amamos

La relación que este poema establece con el texto del precursor se pone en evidencia con mayor claridad en las seis primeras estrofas, especialmente en la quinta y la sexta. Hasta este momento del texto, lo que puede registrarse es la simpatía ideológica. El deseo del yo lírico: "Vida y muerte / quisiera ordenar", repite exactamente el verbo seleccionado por Quevedo para culminar su soneto: "y mi vivir ordene". El ansia de concebir la relación vida /muerte como una "armonía silenciosa", que las articule "sin horror y sin miedo", se corresponde con el juego antitético que realiza el español entre los dos cuartetos. A la concepción popular de la muerte como ente terrorífico ("Ya formidable y espantoso suena, / dentro del corazón, el postrer día, / y la última hora, negra y fría, / se acerca, de temor y sombras llena"), se opone la visión serena y pacífica que da de la muerte el yo lírico ("Si agradable descanso, paz serena / la muerte, en traje de dolor, envía, / señas da su desdén de cortesía: / más tiene de caricia que de pena").

Lo que logra Quevedo desde el punto de vista filosófico, es lo que querría conseguir Gola: la concepción de un "flujo / y un reflujo" que se asimilara sin conflicto a las leyes de la naturaleza. Pero, como en el "Pierre Menard" de Borges, el yo lírico es consciente de que "no en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos" (Borges I, 1989: 448). Tantos años de cultura proponen la imposibilidad. El hombre del siglo XX no puede conformarse tan fácilmente, porque mucho se ha dicho desde Séneca hasta estos días: "Pero el horror de esta conciencia / de este pequeño yo sobreagrandado / no deja lugar para la paz".

De la lectura de los dos poemas puestos en serie, puede deducirse la distancia ideológica que los separa. La fe del clásico resulta irrecuperable. Por un lado, a partir

de la séptima estrofa, el hombre se reconoce como expulsado del orden natural, como vivo en otro tiempo que ya no es el cíclico y tranquilizador de la naturaleza. El último intento, expresado en las cuatro últimas y breves estrofas es la débil propuesta (“Todo quizá consista”) de conciliar el ansia de infinitud del sujeto con el orden objetivo que fatalmente se impone: los latidos del corazón que se apagará, el fuego de la pasión que hay que sofocar, las cenizas con cuya idea hay que convivir, el olvido, la memoria del cuerpo que se poseyó. Por otro lado, en este intento de conciliación, seguramente vano, impera nuevamente el léxico de soneto 472: “fuego”, “cenizas”, “memoria”. La propuesta final del poema de Gola: “quemar sobre la playa / esta pobre embarcación / que tanto amamos” puede leerse como una inscripción resignada e impotente en el “nadar sabe mi llama el agua fría” de Quevedo.

2.2.3. Alusiones al soneto 149 de Góngora

Por lo que se ha visto hasta aquí, cuando de alusión se trata, en la mayoría de los casos, la condición del hipotexto es su canonicidad, es decir, su carácter de clásico consagrado y reconocido. Conviene tener esto en cuenta al enfrentar la alusión a este soneto gongorino, ya que estará construida sobre un poema fácilmente reconocible del poeta cordobés. Se trata del soneto que la edición de Biruté Ciplijauskaitė numera como 149, “Mientras por competir con tu cabello...” El texto trata claramente el tema del *carpe diem*, que, en los autores del Renacimiento (Garcilaso, por ejemplo) aparece más relacionado con el discurso amoroso. La crítica lituana sitúa este soneto en el apartado “Morales, sacros, varios” de su edición, porque en el Barroco, el tópico horaciano toma tintes más morales que amorosos: el enfoque se relaciona más con la reflexión sobre la finitud misma que sobre el mandato del goce, por lo que los textos pueden ser encuadrados más claramente en el tópico del *fugit irreparabile tempus* que en el *carpe diem*²⁵. Además de este soneto ejemplar de Góngora, puede citarse, con la misma actitud, el soneto 295 de Quevedo (“La mocedad del año, la ambiciosa”).

²⁵ Señala Antonio García Berrio: “No se trata por tanto de poesía amorosa, sino moral [...] el grupo más numerosos de los poemas usualmente considerados en vinculación con nuestro tópico [el *carpe diem*]

El texto de Góngora fue canónico ya en el siglo XVII. Además de los múltiples recursos de los que es ejemplo (la correlación sintáctica, el desarrollo de la temporalidad, la cuatrimembración, el uso del diseminativo recolectivo²⁶), una de las causas que lo han hecho famoso es el logradísimo verso final en gradación: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”. Este verso ya presenta reescrituras en la América Novohispana a través de un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz: “Este que ves, engaño colorido”, que culmina: “es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”²⁷.

En la poesía argentina, Jorge Luis Borges retoma este verso. El poema pertenece a *El otro, el mismo* (1964):

El alquimista

Lento en el alba un joven que ha gastado
La larga reflexión y las avaras
Vigilias considera ensimismado
Los insomnes braseros y alquitaras.

Sabe que el oro, ese Proteo, acecha
Bajo cualquier azar, como el destino;
Sabe que está en el polvo del camino,
En el arco, en el brazo y en la flecha.

incumplen su definición semántica, al tratarse de poemas [...] de fuerte carga moralista estoica. En ellos la invitación vehemente no se refiere al goce vital, sino, antes al contrario, a la consideración de la fugacidad de la hermosura, sin otra secuela que la mortificación de la hermosa en su vanidad” (García Berrio, 1978: 247-8).

²⁶ “Suele ser característico de este tipo que la primera pluralidad esté ‘diseminada’ a lo largo de todo el poema o parte de él, y la segunda reunida (‘recolectada’) hacia el final de la composición, a veces en un solo verso. Es éste el tipo que llamamos ‘diseminativo-recolectivo’” (Alonso: 1951:62).

²⁷ Juana Inés de la Cruz. “Soneto. Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión”. *Primero sueño y otros textos*. Estudio preliminar y selección de Susana Zanetti. Notas de Gabriela Mogillansky. Buenos Aires: Losada, 1995.

En su oscura visión de un ser secreto
Que se oculta en el astro y en el lodo,
Late aquel otro sueño que de todo
Es agua, que vio Tales de Mileto.

Otras visión habrá; la de un eterno
Dios cuya ubicua faz es cada cosa,
Que explicará el geométrico Spinoza
En un libro más arduo que el Averno...

En los vastos confines orientales
Del azul palidecen los planetas,
El alquimista piensa en las secretas
Leyes que unen planetas y metales.

Y mientras creer tocar enardecido
El oro aquel que matará la Muerte,
Dios, que sabe de alquimia, lo convierte
En polvo, en nadie, en nada y en olvido.

El poema, claramente emparentado con "El Golem" y perteneciente al mismo libro, plantea la relación del hombre con la divinidad, gesto que lo aleja del tópico del *carpe diem*. El verso final, que remite al soneto gongorino, es sólo una demostración de la omnipotencia del Dios celoso que no quiere que se descubran sus secretos. El aviso de Góngora a la mujer hermosa para que disfrutara de su esplendor mientras ese durara, se transforma aquí en castigo y en aniquilamiento a la *hybris* humana.

Si bien Borges realiza todas estas operaciones temáticas, formalmente hablando, el verso decimocuarto del soneto de Góngora es aludido desde la métrica (el endecasílabo, aunque el poema no sea un soneto), desde la sintaxis (preposición "en" más sustantivo), desde la semántica (la gradación), desde la selección léxica ("polvo" y

“nada”). Respecto de este último punto, tanto para Góngora como para Sor Juana, “nada” es la culminación del aniquilamiento, mientras que, para Borges, esta culminación la da el “olvido”.

Por lo que se ha visto hasta aquí, dos momentos fuertes concentran la alusión al soneto del Siglo de Oro en la poesía argentina del siglo XX: en primer lugar, los años sesenta. A esto debe sumarse el gesto de Borges, propio de esta década, en la que vuelve a publicar poemas nuevos después de casi treinta años. Este gesto es, sin duda, un distanciamiento de la vanguardia, una vuelta y relectura del clásico como modo de “conjurar” la experimentación anterior²⁸.

En segundo lugar, el otro momento crucial es el final de los setenta, con la experiencia del exilio, encarnada básicamente en la poesía de Juan Gelman. El aferrarse de Gelman a la única patria que no le fue arrebatada, el lenguaje, tiene su expresión en los ecos de sus lecturas del Siglo de Oro. Frente a la situación traumática, el poeta argentino se “vuelve” en búsqueda de una lengua que le permita huir de los “idiomas de no estar” (Gelman, 2006: 25) que lo rodean en el destierro.

Así, ante la pregunta que el yo poético exiliado se hace en el texto VI de *Bajo la lluvia ajena*: “¿En qué lengua podría hablar la soledad? El que perdió sus hijos, su másvida, ¿qué piedras escupiera por la boca?” (Gelman, 2006: 24), la respuesta que Gelman sostiene es la de “crear un nuevo castellano sólo con las herramientas del viejo castellano” (Fontanet- Villa 2002: 276).

²⁸ No es Borges el único que sufre este cambio. Señala Martín Prieto que, en la década del '50, Raúl Gustavo Aguirre destaca la figura de Gironde como la del único martinfierrista que no “se ha retirado hacia el prudente clasicismo o el sillón académico” (Prieto, 2006: 357).

3. La apropiación del procedimiento conceptista: *Enfermedad que crece si es curada*²⁹

En los estudios tradicionales de lírica barroca del Siglo de Oro, se había sostenido la oposición conceptismo / culteranismo como antítesis indiscutible. Tal visión ha sido objeto de modificaciones a lo largo de los últimos años. Así, por ejemplo, afirma Alexander Parker: “la literatura española tiene la suerte de contar sólo con dos términos básicos que se refieren a la literatura barroca, el *culteranismo* y el *conceptismo* [...] Ya no se puede aceptar la idea antes admitida por todos de que son dos estilos antitéticos, siendo el *culteranismo* un estilo poético que se entrega a un juego brillante de palabras, y el *conceptismo* un estilo prosaico que juega ingeniosamente con las ideas. No hay ninguna oposición necesaria entre los dos estilos, pero sí hay una diferencia clara” (Parker, 2000: 27). Con conciencia, entonces, de que ambas estéticas tienen muchos puntos en común como dos vías unidas estrechamente en relación con una “única meta estético-intelectual”, pero también “una diferencia clara”, separo la apropiación de los procedimientos característicos de las dos líneas, con el fin de caracterizar distintos modos de leer la poesía argentina del siglo XX. A pesar de que los estudios sobre poesía del Siglo de Oro insisten en señalar que la obra de los grandes nombres no es un hecho aislado, la referencia conceptismo /Quevedo, y culteranismo /Góngora ha funcionado a menudo como un presupuesto en la literatura argentina. Por esta razón, los textos de estos dos autores emblemáticos se utilizarán como referentes de la máxima condensación de cada una de las estéticas.

3.1. El procedimiento conceptista

En un canónico estudio crítico, Lázaro Carreter se pregunta por las relaciones que se pueden establecer entre la poesía de Góngora y la de sus contemporáneos. A partir de aquí, profundiza en la idea del “concepto”. Como no podía ser de otra forma, parte de

²⁹ Verso undécimo del Soneto 375 “Soneto amoroso definiendo el amor”, de Francisco de Quevedo (edición de Blecua).

Baltasar Gracián, el jesuita maestro de Retórica del siglo XVII, que define y describe las poéticas de su época.

A la escueta definición de Gracián: "concepto es un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos", Lázaro Carreter le agrega la diferencia que esta forma de concebir el poema presenta frente a las poéticas anteriores. En la poesía clásica anterior, todo se ordenaba jerárquicamente en torno a un centro ("el tema cantado"), que subordinaba el resto de los elementos del poema. En la poesía conceptista, "el artista, lejos de aislar y recluir su objeto, ha de hacerlo entrar en relación con otro u otros objetos. Con un esfuerzo acrobático, ha de ir tejiendo una red de conexiones" (Lázaro Carreter, 1966: 15).

De este modo, se rompe la escala jerárquica que imponía el tema: "se trata ahora de tender puentes entre ese centro y otros lugares más o menos lejanos, se trata de conocer el objeto, no en sí, no por descripciones que nos conduzcan hacia él, sino por las relaciones que el poeta ha tendido" (p. 15).

A esta explicación teórica, el crítico español agrega ejemplos. En primer lugar, las tradicionales maneras de establecer correspondencias: comparación (Carreter considera como variedades a la antítesis y el contraste), alegoría, adivinanza, metáfora. En segundo lugar, y esto es lo que importa, las formas específicas que adopta el conceptismo para lograr estas correlaciones: paronomasia, inversión de letras, juego de palabras, calambur, para llegar, "en el ápice del ingenio" a la dilogía. (p. 27-8).

Estamos, entonces, frente a una concepción poética que exaspera las correspondencias hasta transformarlas en "agudezas" y que opera sobre significado y significante con el mismo énfasis. En este apartado, he diferenciado por niveles algunos de estos procedimientos que son retomados por poetas argentinos del siglo XX.

3.1.1 Procedimiento fonológico: El verso esdrújulo con sentido satírico-burlesco

Entre los procedimientos fonológicos favoritos de Luis de Góngora, ocupa un lugar de privilegio el uso de las palabras esdrújulas, como modo de acercamiento de la lengua castellana al latín ideal³⁰. Pronto sus enemigos conceptistas tomaron nota de lo habitual de este procedimiento, sobretodo en sus poemas mayores, e hicieron escarnio de él. Uno de los ejemplos más acabados de este uso paródico lo constituye el soneto 832 de Quevedo, "Contra Don Luis de Góngora y su poesía".

El soneto quevedesco incluye cuatro palabras esdrújulas, dos en el primer cuarteto, una en el segundo y una en el segundo terceto. Lo que resulta sumamente interesante es ver dónde coloca Quevedo las esdrújulas: en los dos cuartetos, la esdrújula es la palabra clave del primer hemistiquio de un verso bimembre: "Este cíclope, no siciliano / esta antípoda faz, cuyo hemisfero / este círculo vivo en todo plano", colocación que pone en evidencia el uso que le da Góngora.

En el nivel de los elementos fónicos, Quevedo agrega al esdrújulo gongorino, lo que Ignacio Arellano llama "juego dissociativo", o sea, la posibilidad de "romper" una palabra para dejar en evidencia los significados ocultos de los morfemas que la conforman. (Arellano, 1987). De este modo, la esdrújula "pura", "cíclope", es equilibrada con una esdrújula "creada" por Quevedo, "siciliano", que, por otro lado, anuncia la resolución al enigma que plantea el soneto, enigma que será adelantado en cada estrofa con el juego dissociativo: "sicili-ano", "cír-culo", "mino-culo", para desembocar en la resolución del soneto en el último terceto, donde se lo mencionará directamente: "éste es el culo..." Además, la creación de esta esdrújula, retoma otro recurso fónico de Góngora, el uso de la diéresis, y lleva al lector avisado al verso del *Polifemo*: "Donde espumoso el mar siciliano". Dice Arellano a propósito de este recurso: "sería difícil hallar otro

³⁰ "El cultismo [...] es el modo de esquivar la palabra desgastada en el comercio idiomático y sustituirla por otra que abre también una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el mundo de la tradición grecolatina [...]. El cultismo tiene, además, un valor externo fonético en el verso [...] él facilita, con su frecuencia en esdrújulos frente a los graves del castellano, una musical alternancia de acentuación, y cuando recibe el acento rítmico, refuerza la expresión de todo el verso. Muchos de los versos de Góngora de mayor fuerza expresiva tienen [...] colocado un cultismo esdrújulo en la cima de la intensidad rítmica" (Alonso, 1967: 142, destacados míos).

ejemplo mejor de la tensión expresiva del lenguaje burlesco de Quevedo". (Arellano, 1987: 241)

Este mismo juego disociativo, propio de Quevedo, explica la ausencia de palabra esdrújula en el segundo cuarteto: la palabra monóculo, esdrújula en sí misma, es transformada por Quevedo en "minoculo", grave, para que sea notable la alusión.

En este mismo plano, se inscribe el "agregado" quevedesco al uso del esdrújulo como centro de la trimembración. Quevedo coloca una palabra esdrújula, al modo de Góngora, pero la suma propia que realiza, en la cual se concreta la parodia, consiste en que la palabra-centro, sea "Góngora", esdrújula que queda entonces colocada convenientemente entre "culo" y "culto", los otros dos sustantivos clave del verso. De esta manera, el nombre del poeta parodiado actúa como puente entre la mención escatológica y el estilo que se pretende denostar.

En el norte de nuestro país, uno de los más importantes poetas argentinos del siglo XX, Manuel J. Castilla, deja clara su lectura del clásico y el modo en que se apropia de este uso burlesco. Castilla ha cultivado el soneto a lo largo de su obra: ya en *El cielo lejos*, de 1959, aparece un soneto, "Juan José Coll"; su último libro publicado, *Triste de la lluvia*, de 1977, contiene el bellísimo "El tren", en el cual el poeta rememora su infancia de hijo de un jefe de estación salteña. Si bien una de las novedades que aporta la obra de Castilla y de su grupo de pertenencia, La Carpa, fue la reivindicación de la cultura prehispánica en tanto voz cultural y no en tanto "color local"³¹, su conocimiento de la tradición clásica española es innegable³².

Estos son los sonetos en los que aparece evidenciada la lectura conceptista:

³¹ "Creemos que la poesía es flor de la tierra, en ella se nutre y se presenta como una amoniosa resonancia de las vibraciones telúricas. Creemos que el poeta es la expresión más cabal del hombre, del hombre hijo de la tierra" (citado por Taffetani, Oscar. "Reportaje a Nicandro Pereyra". *Nueva N° 272*, 29 de septiembre de 1996).

³² Jorge Vehils recoge la siguiente anécdota: el joven Manuel le muestra sus primeros poemas de adolescente enamorado a la figura gigantesca de Juan Carlos Dávalos. "Con bonhomía, pero sin vanas concesiones, Juan Carlos, años después amigo de Manuel Castilla, le dijo: 'Mirá chango. Para escribir castellano hay que saber castellano. Leete los clásicos españoles'" (Vehils, 1981: 20).

Alabanza del Cuchi Leguizamón

Celebro aquí a este Cuchi medio estrábico
amigo noble y vate metafórico,
parece al darte su alarido eufórico
que trae saludos desde el antirrábico.

Barbado, gran señor, rostro satánico,
artista puro, talentoso, ilógico,
al sacudir su arbusto genealógico
muestra modesto su cotazo hispánico.

Renovando la música folklórica
ya la figura derivó en histórica
de este silbador suelto y gran melómano.

Despedazad toda pasión hermética
y si os rendís al triunfo de su estética
habréis honrado a Salta en su mitómano.

Al Doctor Guillermo Villegas

Este que veis aquí ministro estático
nunca será político diabólico;
el trabajo para él siempre es simbólico
pero aceptadle tal como es, simpático.

Escuchadle su agudo decir ático,
contando que el derecho le da cólico

y si lo veis un poco melancólico
pensad que es un hastío aristocrático.

Musulmán³³ de perfil algo sarcástico
os podrá parecer un poco drástico
o un poco seco a fuerza de sintético

mas no lo juzguéis mal, él es un lírico
y hasta en el hiel que tiene de satírico
va su dulzura propia de diabético.³⁴

Varias son las similitudes que adopta Castilla respecto del hipotexto. En primer lugar, conserva el planteo del verso esdrújulo como principio constructivo del género satírico, aunque en este caso, sin intención paródica.

En segundo lugar, también conserva como referente satírico a personajes de la cultura de su época, en este caso a representantes conspicuos, como son Gustavo "Cuchi" Leguizamón, legendario pianista, autor de la música de algunas de las canciones del propio Castilla; y Guillermo "Ucururo" Villegas, abogado, poeta y político, ambos personajes emblemáticos de la bohemia y de la noche salteñas. De todas maneras, respecto de la sátira de Quevedo, la de Castilla presenta marcadas diferencias.

En efecto, en el caso de Quevedo, uno de los blancos favoritos de su sátira son las *figuras*. Después de estudiar el significado general de este concepto en el siglo XVII, que remite peyorativamente a sujetos estafalarios y/o ridículos, Melchora Romanos llega a la conclusión de que, en sus sátiras, Quevedo establece algunas modificaciones sobre el significado del término. Como buen autor satírico, el foco

³³ Juan Carlos Dávalos había bautizado al Dr. Villegas como "musulmán estupefacto". (*Crónica del NOA*. Salta, 21 de octubre de 1981).

³⁴ Con el título de "Dos sonetos humorísticos", estos textos aparecen en el libro de Vehils sin otra referencia.

siempre es la moral. Por lo tanto, focaliza su crítica en aquellas *figuras* que “muestra[n] a través de signos visibles una apariencia de realidad que induce a engaño” (Romanos, s/f: 179). Enraizada en la concepción barroca que opone apariencia y realidad, la sátira de Quevedo ataca, con el mote de *figuras* “a quienes con actitudes hipócritas y fingimiento exterior aparentan ser lo que en realidad no son”.

A la visión satírica de Quevedo en general, se suma, ya concretamente en su poesía, el uso de la *écfrasis*, es decir, de un texto que acompaña a un cuadro y representa lingüísticamente lo que otro representa de manera pictórica. Este tipo de sátira, cultivada por Quevedo, aunque no en el formato soneto³⁵, tiene como fin desmontar la falsedad de la *figura* que aparece retratada. Quevedo toma de Marcial la fórmula estratificada del comienzo: “Este que ves...” De este modo, el texto literario desmantela la representación del sistema pictórico (Medina Barco, 2004).

En el soneto dedicado a Villegas, Castilla retoma esta fórmula, por lo que el Dr. Villegas aparece “presentado” por el poema de esta manera. La sátira se circunscribe más que al personaje en sí, a su profesión, tan denostada también por Quevedo: la *abogacía* (“el trabajo para él siempre es simbólico”, “el derecho le da cólico”). Esta profesión esconde al literato frustrado (“él es un lírico”). El poema, entonces, funciona de manera inversa que como funcionaba en Quevedo: no desmonta la falsedad de la figura, sino que revela, a través del uso de los esdrújulos, la esencia del personaje, un “lírico satírico y diabético” escondido en un “político estático”³⁶.

El otro “blanco” de la sátira de Quevedo es el enemigo literario, Góngora. En el caso de Castilla, el soneto humorístico está dedicado a Leguizamón, amigo y colaborador, lo que deviene en un giro total del género: ya no se trata de una sátira, sino de una “alabanza”: “Celebro aquí”. Sólo los dos versos finales del primer cuarteto, concentran

³⁵ Los ejemplos más relevantes son los poemas 630, 631, 632, 633 y 634 de la edición de Blecua.

³⁶ Este uso de la *écfrasis* inicial propia de la sátira para otro género no es original de Manuel J. Castilla. En América tiene un ejemplar exponente en el soneto de Sor Juana “Este que ves, engaño colorido...”, que parte de la fórmula satírica pero es una poema moral.

la burla amable al referirse a la voz del amigo: "parece al darte su alarido eufórico / que trae saludos desde el antirrábico".

En el caso de este soneto, el uso de las esdrújulas alterna entre el retrato concreto del celebrado ("medio estrábico", "rostro satánico"), donde se condensa el tono burlesco, con la representación de Salta. En efecto, los adjetivos esdrújulos atribuidos al Cuchi pueden ser transferidos al objeto de celebración oculto: la provincia, patria chica de celebrante y celebrado, que también es metafórica, ilógica, hispánica, folklórica, histórica y melómana.

De este modo, la lectura y posterior reescritura del procedimiento de Quevedo permite a Castilla apropiarse de y manipular la secular tradición satírica con desvíos y giros personales. Una marca más que permite delimitar la "región castellana" (Kaliman, 2007: 20).

3.1.2. Procedimiento sintáctico: El cambio de categoría gramatical de las palabras

En uno de los más canónicos poemas metafísicos de Quevedo, correspondiente al tópico del *fugit tempus*, el poeta madrileño realiza un uso insólito del verbo conjugado. Así, en el verso undécimo del soneto 2, escribe: "soy un fue, y un será y un es cansado". De este modo, las tres formas conjugadas del verbo ser se transforman en sustantivos predicativos del yo lírico. El recurso está puesto al servicio de comprobar cómo el tiempo se escurre y fluye sin que el yo lírico "cansado" pueda remediarlo o tenga fuerzas para intentarlo.

En la poesía argentina del siglo XX, Juan Gelman utiliza el mismo procedimiento. El primer poema de *Carta abierta*, incluye una estrofa, la tercera, donde esta agramaticalidad reproduce el gesto de Quevedo en relación al mismo tópico: el paso del tiempo. Sin embargo, como suele ocurrir en el caso de las reescrituras, la diferencia que establece Gelman con Quevedo es notable. Mientras que el español sentía la

fugacidad de la vida, el argentino llora la angustia del presente con el hijo desaparecido. El "ahora" de Quevedo, era efímero: "hoy se está yendo sin parar un punto"; y ahí radicada la angustia, en saberse parte de la humanidad finita; el "ahora" de Gelman es insoportable, y el único consuelo posible es el recuerdo:

que me penás *el mientras/* la dulcísima
recordación donde se aplaca *el siendo/*
la todo/la trabajo/alma de mí/
hijito que el otoño desprendió (destacado mío).

La dislocación gramatical gelmaniana, que intenta poner en evidencia la ineptitud del lenguaje regular para la expresión poética plena y que resulta tan característica de su producción, encuentra entonces, un antecedente ilustre en el uso agramatical que realizara Quevedo.

Como se verá en el apartado siguiente respecto de Perlongher / Góngora, la relación Gelman / Quevedo, es doble: directa y mediatizada. Perlongher lee a Góngora, pero en el medio está Lezama Lima. Gelman lee a Quevedo, pero el en medio está Vallejo. La agramaticalidad, que en Quevedo está en germen y que Gelman exaspera ("*cuerpan mucho*" (XVIII, *Carta abierta*); "*no me muertee*" (cita XIX (santa teresa), *Citas*); "*donde tu hermosura se ensombra*" (comentario LVII (ezequiel y lepera), *Comentarios*)), pasa, obligadamente, por la deconstrucción producida en *Trilce* de Vallejo ("*Ciliado archipiélago te desislas a fondo*" (XLVII), "*El minuto monstruoso que obstetriza*" (LXIV), "*Estoy ejeando*" (LXV)).

La relación Góngora / Lezama es lugar común en la crítica. De igual modo, y sin desconocer el gesto vanguardista de Vallejo, por lo menos dos críticos han advertido la honda relación existente entre Quevedo y el poeta peruano³⁷.

³⁷ Me refiero a Xavier Abril, quien muy tempranamente dedicó un capítulo entero (el XV) de su libro a "La influencia de Quevedo", (*Vallejo*, Buenos Aires: Front, 1958) y a Giuseppe Bellini, en su libro ya citado en el capítulo 1, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*. Nueva York: Eliseo Torres & Sons, 1976.

3.1. 3. Procedimiento retórico: La antítesis

Si bien la antítesis no puede ser considerada un procedimiento retórico restringido al conceptismo, ni siquiera al Barroco en general, es sí uno de sus rasgos constitutivos. La antítesis “atañe al *concepto*, y más exactamente se relaciona con lo que Gracián llama *agudeza de improporción y disonancia* (*Agudeza*, Disc. V) o *ponderaciones de contrariedad* (Disc. VIII), en que la labor del ingenio no consiste en establecer una correspondencia estricta entre los objetos, sino, por el contrario, en oponerlos en una contradicción” (Molho, 1977: 133). Para desarrollar la idea, Molho nuevamente cita a Gracián: “Unir a fuerza de discurso dos contradictorios extremos, extremo arguye de sutilece... Crece la sutileza al paso que la contrariedad de los correlatos’ (Disc. VIII)” (p. 133-4). Reconoce también el crítico contemporáneo que el procedimiento “es patente en muchas escrituras del siglo de oro español, pero se hace en Quevedo un rasgo iterativo, mecánico y obsesivo” (p. 133).

En este caso, interesa el uso de la antítesis que puede encontrarse en dos sonetos del Siglo de Oro: el 375 de Francisco de Quevedo, “Definiendo el amor” y el 126 de Lope de Vega, sin título, especialmente en este último. En ambos textos, la antítesis se constituye en verdadero principio constructivo de los textos, puestos al servicio del mismo objetivo: la imposibilidad de definir el amor. En el soneto de Quevedo, la antítesis se hace fuerte entre el sustantivo y el adjetivo que lo modifica, es decir, aparece en forma de oxímoron (“hielo abrasador”, “fuego helado”, “libertad encarcelada”, “descanso muy cansado”). La conclusión resulta “lógica”: aquello que es negado desde sus propias atribuciones no existe. En el texto de Lope, la fuerza de la antítesis reside en la oposición de los adjetivos entre sí: “áspero, tierno”, “difunto, vivo”, “leal, traidor”. Mientras Quevedo define, Lope atribuye (el soneto incluye veintitrés adjetivos). En Quevedo, la antítesis anula; en Lope, suma. La conclusión lopesca también resulta “lógica”, si el amor es una suma de elementos contradictorios, sólo la experiencia puede atestiguarlo: “quien lo probó, lo sabe”.

En la poesía argentina aparece un ejemplo muy particular del uso enumerativo de adjetivos contradictorios. Se trata del poema "Tú, Delfina", de Alberto Girri, correspondiente al libro *Trece poemas*, de 1949.

Tú, Delfina

En bellos ojos grises,
con gradual y pertinaz saludo,
deja que tu amor, tu dañado ser particular
se aleje silencioso de esta sala,
y decline el fulgor en la tulipa.

Bellos, bellos ojos queridos,
pronto actuará la emoción
y no sabré olvidar que tu muerte,
llamada también sueño eterno,
pudo ser natural, trágica, violenta,
accidental, dolorosa, confiada,
inminente, inevitable, súbita,
y pudo ser gloriosa, santa, honorable,
valiente, infame, vergonzosa, lenta,
cruel, estúpida, aparente.

Elige una de esas pingües variantes
y sin comparar vete tranquila,
que en vez de la pena lamentable
ensayaré sobre tu faz, seguramente tersa,
un meritorio beso de cumpleaños.
No me llames entonces simio orgulloso,
no quiebres mi proyecto,

he pensado que tal homenaje
sería brillante y aun definitivo.
Muéstrate complaciente, acéptalo,
pues al menos eres libre
ya que no atañe a tu memoria
la rueda de las estaciones y los años.

¡Oh, Delfina,
tu corazón ahora envuelve la ciudad,
el mundo entero,
y me hace nadar hacia cálidos umbrales,
donde hombres que antes ignoré
viven de ecos parecidos.

Obviamente la estrofa que interesa es la segunda. Girri acumula adjetivos con la intención, que conoce imposible, de caracterizar la muerte de la joven. La acumulación que realiza el poeta argentino difiere de la de Lope o de Quevedo en el sentido de que no arma "parejas", sino "series". Así "gloriosa, santa, honorable", adjetivos que no resultan antitéticos entre sí, pueden funcionar como serie antitética de "valiente, infame, vergonzosa"; del mismo modo, "inminente, inevitable, súbita" puede leerse como opuesta a "cruel, estúpida, aparente", en tanto la primera enumeración "acepta" el destino de la muerte y la segunda no le encuentra el sentido. Por otro lado, el texto arma algunas pequeñas antítesis entre adjetivos individuales, como por ejemplo la pareja "natural /trágica" o "violenta /confiada".

Sabida es la característica esencial que la crítica ha señalado en la obra de Girri: "tal vez el concepto más abarcador que permite dar cuenta del discurso lírico de Alberto Girri, sea su concepción de poesía como forma de conocimiento" (Baugart, Crespo, y Luzzani, 1982: 232); esta concepción implica "que el discurso poético imita al discurso científico" (p. 235), y, por ende, transforma al sujeto lírico en "algo similar al cuasi-sujeto de la ciencia, como si fuese un sujeto teórico" (Monteleone, 2004: 342).

Bárbara Crespo ve en el poema de Girri que nos ocupa un ejemplo de “exasperación del procedimiento” (Baugart, Crespo y Luzzani, 1985: 236) de enumeración y de “‘indecisión’ del discurso ante la coexistencia de contrarios” (p. 235). Para esta crítica, estas serían algunas de las características propias de la poesía de Girri, que la “aproxima[n] gradualmente al discurso científico” (p. 235). Resulta entonces muy significativo que el recurso que hace que el discurso de Girri sea característico pueda considerarse una reescritura del procedimiento barroco. Es que, como dice Monteleone, el proceso que llevó a Girri a “una verdadera despsicologización del sujeto lírico” (Monteleone, 2004: 341) se lleva a cabo, “irónica y paradójicamente, con los recursos propios de la lírica” (p. 341).

3.1.4. Procedimiento retórico-icónico: La especularidad

En el capítulo de Lázaro Carreter que sirve de introducción a este apartado, el crítico español analiza detenidamente el procedimiento por el cual el autor conceptista “trata de conocer el objeto”. Para lograrlo, “el escritor nos niega la visión directa de su objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas. La visión directa ha quedado sustituida por una visión *refleja* (destacado mío)” (Lázaro Carreter, 1966: 15). Ubicado entonces el lector en “una especie de caverna platónica”, es trabajo del poeta crear las “correspondencias” adecuadas que generen el concepto o la agudeza.

O sea, el autor conceptista ha desplazado la atención del referente a la textualidad (“la agudeza verbal no va tras el objeto, sino tras su imagen lingüística” (p. 28)). De este modo, la caverna platónica es la palabra-reflejo del objeto, “y es en la palabra, en cualquiera de sus dos caras –significante o significado– o en las dos a la vez, en donde el poeta ejecuta sus ingeniosos volatines” (p. 28).

Es en este contexto que propongo analizar la poesía de Bernardo Schiavetta como una muestra de apropiación del procedimiento retórico, que deviene icónico, de la

especularidad. Para ello es necesario plantear primero la posición de este poeta frente a la forma.

Schiavetta es sumamente consciente de que, después de las vanguardias, su obra es un rescate de las formas. En su visión, distingue en el concepto "vanguardia", las "iconoclastas" de las "constructivas", es decir, aquellas que pretendían la aniquilación de las formas (Futurismo, Dadá, Surrealismo) de las que sostienen "la tendencia, diversamente graduada, hacia la elaboración de formas" (Steimberg, 2008). Es más, aun en las vanguardias más destructivas, como el surrealismo, Schiavetta reivindica "aspectos constructivos" y "codificación de procedimientos", como el cadáver exquisito, la escritura automática y el collage.

Su postura frente a la vanguardia es clara: ya que "ésta no puede repetirse o continuarse, porque su esencia misma impone la no-repetición, la transformación y la autocrítica permanente [...] lo más interesante que se puede hacer hoy no es la continuación de las Vanguardias, sino su crítica".

La estética de Schiavetta considera desde el concepto de "forma" la problemática de la historia del arte: desdeña el realismo que se centra en el objeto y el romanticismo que hace foco en el sujeto, y opta por poner el acento en "los métodos mismos de la escritura". Ahora bien, estos métodos, erosionados por la vanguardia, no pueden permanecer incólumes al paso del tiempo. Por ello, siguiendo la "tradición constructiva" de la vanguardia, su poesía aspira a llegar al "buen equilibrio" entre lo que el poeta considera "dos aspectos capitales": por un lado, "el deseo de radicalizar el gesto *específico* de la escritura gracias al empleo de reglas rigurosas", por otro, "la posibilidad de utilizar estas reglas de manera no automática".

Esta concepción atañe directamente al soneto. Una de las acusaciones más frecuentes que esta forma estrófica ha sufrido es su estratificación, su mecanización. Este sometimiento a las reglas que propone Schiavetta, después de haber pasado por la conciencia de las vanguardias, este "gesto específico de la escritura" de acatar las

reglas no automatizadas, se constituye en el camino, desde su punto de vista, para “recuperar la dimensión ‘expresiva’ de la literatura”.

El libro de Schiavetta en el que centro mi análisis, *Fórmulas para Cratilo*, de 1990, se muestra como un deliberado intento de exprimir las formas hasta sus últimas consecuencias. Este llevar las formas a su límite encuentra su definición más clara en el modo en que el poeta alude a ellas: “fórmulas”³⁸: “Las fórmulas compositivas de estos poemas [...] intentan producir un efecto de significación clara y distinta, no sólo gracias a las palabras, sino gracias a la estructura gramatical de sus ritmos” (p. 9). Esta concepción de la forma como “fórmula”, va más allá del soneto, aunque encuentra en él un espacio privilegiado³⁹.

En su recuperación del soneto, Schiavetta no trabaja con la “fórmula” abstracta, si no que retoma el soneto barroco a través de una de las características esenciales de este movimiento cultural: la especularidad. En el famoso capítulo 1 de *Las palabras y las cosas*, “Las Meninas”, Michel Foucault explica la diferencia entre el uso del espejo anterior al barroco y el uso que le da Velázquez: “En la pintura holandesa, era tradicional que los espejos representaran un papel de reduplicación [...] se veía en él lo mismo que, en primera instancia, en el cuadro, si bien descompuesto y recompuesto según una ley diferente. Aquí, *el espejo no dice nada de lo que ya se ha dicho* (1997: 17, destacado mío)”. En la lectura de Foucault, Velázquez se propone “interrogar este reflejo al nivel mismo de su existencia” (p. 19). El espejo, entonces, en el barroco, es procedimiento privilegiado que opera sobre el objeto de la representación, pero sobre todo, cuestiona los modos de representación de este objeto. Además, desde la especularidad se interpela al espectador: “el espejo [...] va a buscar delante del cuadro lo que se contempla, pero que no es visible, para hacerlo visible” (p. 19).

³⁸ *Formules* es también el nombre de la revista de cultura que Schiavetta dirige con Jan Baetens en Francia, donde reside.

³⁹ Además del soneto, Schiavetta recupera los *carmina quadrata* de la poesía latina, la sextina circular o sextina fénix, el *uróboro*, (concebido aquí como dístico de endecasílabos blancos), el *bustrófedon* de la poesía griega. No sólo hay experimentación con la fórmulas: en las “Notas” finales, estos experimentos son explicados como “programas de algunas formas poco usuales” (p. 77).

La especularidad encontró en la literatura del Siglo de Oro una expresión retórica que la evidenciaba: el quiasmo⁴⁰. Los textos de Schiavetta se presentan como un quiasmo superlativo. Esta potenciación se hace icónica.

En la esencia misma del verso, el poeta argentino ve el reflejo: "retorno, recurrencia, repetición simple o compleja, tal es la naturaleza del verso, *versus*, en su nivel elemental" (Schiavetta, 1990: 9). Esta recurrencia se puede ver también en "las estrofas, los estribillos, los retornelos". La lógica consecuencia es un detenido trabajo sobre el ritmo ("estas fórmulas son, o deberían ser, perceptibles en la voz de quien las recita, más allá de la página y de su disposición tipográfica") que diferencia a estos textos de la poesía concreta de la vanguardia.

El libro de Schiavetta es pródigo en recursos conceptistas: dilogías como "Canto filososal", que alude en el título a la canción y a la piedra; quiasmos en sus más extremas formas, como en el caso de "Métrica" (Tus cantos de algoritmo / De algoritmo de encantos / son encantos del ritmo / del ritmo de tus cantos"); formas anagramáticas y palindrómicas ("OTIMI OY OMIM"), ecos, como en el poema del mismo nombre ("vives y olvidas vidas vidas vidas / gestos fugaces haces haces haces..."). Como un modo de circunscribir el análisis, me limito a los sonetos.

Fórmulas para Cratilo incluye siete: "Espejo del perplejo", "Espejo hermético", "Espejo del reflejo", "Espejo del espejo", "Conjunción de opuestos", "Agonías de San Juan" y "La poesía de los otros". Claro resulta, aun desde los títulos, cuál es el procedimiento que engloba los cuatro primeros textos. En cuanto a los dos que siguen, ambos forman un conjunto que gira en torno de la reescritura de San Juan de la Cruz. El último, que aparece "suelto", es el primero que considero.

⁴⁰ Advierte en mismo Foucault que todo el cuadro de Velázquez forma una gran X: "en el punto superior izquierdo estaría la mirada del pintor, y a la derecha, la del cortesano; en la punta inferior, del lado izquierdo, estaría la esquina de la tela representada del revés (más exactamente, el pie del caballete); al lado derecho, el enano (con el zapato sobre el lomo del perro). En el cruce de estas dos líneas, en el centro de la X, estaría la mirada de la infanta" (p. 22).

La poesía de los otros

airosa esplendorosa milagrosa
calurosa ardorosa fervorosa
numerosa anchurosa generosa
memoriosa lustrosa marmorosa

praderosa olorosa nemorosa
ruborosa amorosa primorosa
vaporosa borrosa penumbrosa
umbrosa soñorosa vagarosa

morosa pesarosa quejumbrosa
suspirosa llorosa dolorosa
ojerosa onerosa impudorosa

escabrosa asquerosa mentirosa
cancerosa horrorosa estertorosa
desastrosa astrosa leprosa prosa

El poema retoma variados procedimientos conceptistas: en primer lugar, la enumeración de adjetivos que ya se ha visto en el soneto 126 de Lope, aunque en este caso no se trata de adjetivos antitéticos, sino de un “decrescendo” que parte del elogio para llegar a la denostación.

En segundo lugar, la elección de los adjetivos remite, en muchos casos directamente, al Siglo de Oro: “nemorosa”, “umbrosa” (v. 99) y “tenebrosa” (v.295 y 318), por ejemplo, son resonancia de la “Égloga I” de Garcilaso, que el barroco convirtió en estereotipos.

En tercer lugar, la rima en “rosa”, remite burlescamente a la larga tradición, muy cultivada en el Siglo de Oro, de los poemas a la rosa, en general relacionados con el

tópico del *carpe diem*. Esta repetición también se torna burlesca, ya que, en este texto, en lugar de remitir a la belleza femenina, remite a la belleza de “la poesía de los otros”, efímera, sin consistencia.

Finalmente, el soneto se presenta con la estructura clásica del soneto bipartito. En efecto, los dos cuartetos plantean el “elogio” a la poesía de los otros, que sólo permite atisbar un dejo burlesco en los dos últimos adjetivos del primer cuarteto: “lustrosa” y “marmorosa”. El segundo cuarteto plantea la evanescencia del elogio: la poesía contundente del primer cuarteto empieza siendo “praderosa” para terminar “vagarosa”, después de haber pasado por los estadios de “vaporosa”, “borrosa”, “penumbrosa” y “umbrosa”. Esta situación cambia bruscamente en los tercetos, como si pudiera verse en ellos “el revés de la trama”, el otro lado del espejo, lo que realmente se piensa de la poesía de los otros, fuera de todo discurso hipócrita. La poesía ajena es considerada “morosa”, “quejumbrosa”, “llorosa”, para terminar en el segundo terceto con adjetivación más contundente: la poesía que no escribe el poeta que enuncia es “cancerosa horrorosa estertorosa”. La última calificación de esta poesía “asquerosa” es subrayada desde el ritmo. En las “Notas” finales, aclara Schiavetta: “este soneto monorrímo termina en un endecasílabo sin acentos rítmicos internos que es, en realidad, un trozo de prosa” (Schiavetta, 1990: 83). La “degradación” de adjetivos termina, semántica y fonéticamente, con la peor calificación que puede obtener un poema: ser “prosa”. Porque como define el mismo autor: “la belleza [...] nunca es la de un sujeto o un tema, siempre debe ser la de una forma o una técnica” (Steimberg, 2008).

De los dos sonetos que reescriben textos de San Juan de la Cruz, me centro en “Conjunción de opuestos”, porque es un soneto que presenta el procedimiento de la especularidad de manera ejemplar:

Conjunción de opuestos

un no sé qué que quedan balbuciendo
con latidos y alientos, porque escuchan
como Todo se nombra y los saluda
sin más voz que latidos y que alientos
cuando ambos se despiden de ellos mismos,
de esos opuestos dos, el tú y el yo,
si se dicen adiós en un encuentro
con lo Otro, lo que es Uno en uno y otro,
si se dicen adiós en un encuentro
de esos opuestos dos, el tú y el yo,
cuando ambos se despiden de ellos mismos,
sin más voz que latidos y que alientos
como Todo se nombra y los saluda
con latidos y alientos, porque escuchan
un no sé qué que quedan balbuciendo

El poema presenta quince versos endecasílabos, que parten de uno del "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz. Este verso es notable por varias razones: es el verso del éxtasis amoroso, que casi en el límite con la pérdida del significado, significa; es el verso en el cual la aliteración brilla como "un fenómeno intuitivo, profundamente ligado a la entraña de la creación" (Alonso, 1966: 128); es el verso en el cual el gerundio expone toda su expresividad de sostén temporal de la acción.

Sobre este verso trabaja Schiavetta. Parte de él y a él llega. Su texto se "dobla" sobre sí mismo como un papel que mostrara en sus dos cierres el verso sanjuanino. El verso central, "con lo Otro, lo que es Uno en uno y otro", "arma" el soneto, porque deja siete versos de un lado y siete del otro. Versos que, por su parte, son especularmente idénticos, pero que por su disposición en el poema, significan de manera distinta.

El título remite a esta situación: lo diferente puede conjugarse, lo uno puede diversificarse. Los amantes, “esos opuestos dos, el tú y el yo”, aun separándose, pueden encontrarse, “con lo Otro, lo que es Uno en uno y otro”⁴¹. La primera parte del poema, los siete primeros versos, ascienden desde el balbuceo sanjuanino hasta “lo Otro”. Los dos “opuestos”, si se “despiden de ellos mismos”, se encuentran con el Otro y allí se tornan plenos. Los otros siete versos plantean el descenso de la unión con lo supremo hasta el balbuceo inicial. En la “Noche oscura del alma” de San Juan, el poema mismo va señalando las tres vías místicas: purgativa, iluminativa, unitiva. El poema de Schiavetta marca también la ascensión, pero no puede evitar el descenso. Los dos caminos, el de subida y el de bajada, son iguales, y esta igualdad está marcada rítmica y gráficamente por la especularidad el poema.

El tercer grupo de poemas son los que tematizan la especularidad desde el título. En el comienzo de este apartado sostuve que los poemas de Schiavetta potencian y optimizan el quiasmo hasta hacerlo icónico.

Según el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Marchese y Forradellas, el quiasmo es una figura “de tipo sintáctico que consiste en la disposición en cruz de los elementos que constituyen dos sintagmas o dos proposiciones ligadas entre sí” (2000: 340). Ahora bien, esta estructura sintáctica puede servir de base a la antimetátesis, “figura lógica que se apoya en la disposición en quiasmo” (p. 29).

Desde el punto de vista sintáctico, muchos son los ejemplos que podrían seleccionarse en Quevedo: dentro del verso, quiasmo con repetición: “Y cristales sedientos de cristales” (Soneto 448 “Comunicación de amor invisible por los ojos”) y con antítesis: “Es hielo abrasador, es fuego helado” (Soneto 375: “Soneto amoroso definiendo el amor”). En el nivel de la estrofa “que nunca duerma yo, si estoy despierto, / y que si duermo, que jamás despierte” (Soneto 337 “Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño”).

⁴¹ Como en otros casos que se verán, el texto de Schiavetta también dialoga con poemas argentinos. En este caso, la lectura de San Juan de la Cruz remite también al Soneto XII, “Del amor navegante” de los *Sonetos a Sophía* (1940) de Leopoldo Marechal.

En los textos de Schiavetta la dimensión el fenómeno se potencia. Afirma el propio autor en sus "Notas"; "Los *Espejos* son diagramas rítmicos basado en la repetición inversa de sus elementos constitutivos. La forma más simple es el inversión del orden de los versos de la primera mitad en la segunda" (p. 80). Es el caso de "Conjunción de opuestos", en el que cada verso funciona como reflejo opuesto de otro que se ubica "a la misma distancia" del verso central. En los cuatro sonetos del espejo, este procedimiento plantea algunas variantes:

En principio, en tres de los cuatro textos, el juego fónico plantea la especularidad desde el sonido del título. La reduplicación está instalada antes de que se lea o se escuche el poema mismo. En segundo lugar, excluyendo un soneto, "Espejo del reflejo", estamos en presencia del mismo procedimiento probado y experimentado desde diferentes ópticas.

Espejo del perplejo

Tu mirada espejada en el espejo
En su reflejo ves como se mira
En su reflejo ves como se mira
Tu mirada espejada en el espejo

Quien te mira mirarte en su reflejo
De tu mirada impávida se admira
De tu mirada impávida se admira
Quien te mira mirarte en su reflejo

Y ese ademán ese ademán perplejo
Una pregunta ¿quién es quién? te inspira

Y ese ademán ese ademán perplejo

De quien ve su mirada en el espejo

Su axioma funda y eres tú mentira

De quien ve su mirada en el espejo

En este poema, cada estrofa se dobla y repite sobre sí misma. Esta repetición y desdoblamiento tiene, valga la redundancia, una dimensión doble: en el sonido y en la gráfica. Siguiendo uno de los esquemas de rima posibles en el soneto (ABBA, ABBA, ACA, ACA), el texto de Schiavetta exaspera la rima, al repetir el verso entero. De este modo, el primer verso de cada cuarteto, no solo rima, sino que repite textualmente al cuarto, mientras que el segundo se "refleja" directamente en el tercero. En los tercetos, el efecto de la rima se subraya porque no cambia la consonancia, como ocurría en el Siglo de Oro, sino que la sostiene y, además, repite también el verso entero, de modo tal que sólo los segundos versos de cada terceto quedan sin ser reduplicados, unidos solamente por el sonido. Respecto de "Conjunción de opuestos", en este soneto, el procedimiento se intensifica, porque el texto ya no se pliega sobre sí mismo solo una vez, sino que el fenómeno se produce en el interior de cada estrofa.

El soneto plantea la perplejidad del que no sabe distinguir realidad de reflejo, tema carísimo al barroco del Siglo de Oro, que se desarrolla en los dos cuartetos mediante la repetición de los versos. Esta "igualdad" denota la imposibilidad de diferenciar entre reflejado y reflejo: "El espejo [...] hace oscilar, en su dimensión sagital, el interior y el exterior (Foucault, 1997: 20)". Por su parte, los dos tercetos, concentran en los dos segundos versos, que son los únicos que no se repiten, la "cuestión": "Una pregunta ¿quién es quién? te inspira" y la "respuesta", barroca y nacida del desengaño: "Su axioma funda y eres tú mentira"⁴².

⁴² Por supuesto que este texto trae al lector ecos de los sonetos de Borges que plantean el tema del espejo, especialmente los tres de *La rosa profunda* (1975): "El ciego", "Un ciego" y "Al espejo". Pero en el caso de Borges, el tema está siempre mediatizado por la ceguera y el procedimiento es muy diferente.

Espejo del espejo

espejo del reflejo gemelo y desaparejo
morada sin Narciso ausencia alucinada
expiro si apareces espejo del vampiro
reflejo tu reflejo ambos somos espejo
miro como tú miras miras tú como miro
mirada ante mirada ninguno yo tú nada
enigma somos ambos remedo y paradigma
paradigma y remedo ambos somos enigma
nada tú yo ninguno mirada ante mirada
miro como tú miras miras tú como miro
espejo somos ambos reflejo tu reflejo
vampiro del espejo apareces si expiro
alucinada ausencia Narciso sin morada
desparejo y gemelo reflejo del espejo

“Espejo del espejo”, plantea un desafío mayor en el ajuste del procedimiento. En este caso, el mismo poeta reconoce en sus “Notas” el incremento de la dificultad: “Más compleja [que la inversión de versos que se vio hasta ahora] es la inversión total del orden sintáctico de las palabras de la segunda mitad, como en *Espejo del espejo* o en el soneto antimetabólico *Espejo hermético*” (p. 80).

En “Espejo del espejo” el procedimiento especular, principio constructivo indiscutido del soneto, retoma un viejo tema para subrayar su eficacia. Al modo del Siglo de Oro, el tópico es mitológico, el mito de Narciso. Cada verso, en este caso, alejandrinos, aparece reflejado de manera inversa en el verso correspondiente del soneto: primero con decimocuarto, segundo con decimotercero, etc. Así, en el “núcleo” del soneto vuelve a condensarse la idea: “enigma somos ambos remedo y paradigma / paradigma y remedo ambos somos enigma”.

El reflejo y la inversión están planteados en los adjetivos del primer y último verso: “gemelo” y “desparejo”. El soneto repite cada palabra como si se reflejara en un espejo. Al decir de Foucault, “el cuadro en su totalidad ve una escena para la cual él es a su vez una escena” (1997: 23). El plus de Schiavetta aparece en el juego icónico, gráfico, que permite, con una simple mirada, además de reconocer la forma soneto, “ver” la especularidad concreta. En este tipo de uso del procedimiento es donde se hace más evidente la relación con el quiasmo:

espejo del reflejo gemelo y desparejo (v. 1)

desparejo y gemelo reflejo del espejo (v. 14)

El quiasmo trasciende el mero juego retórico y, como quería Foucault, “restituye la visibilidad a lo que permanece más allá de toda mirada” (p. 17). En el verso: “morada sin Narciso ausencia alucinada”, el “referente” es el espejo, que se constituye en hueco, en ausencia alucinada de un Narciso casi necesario. En su inversión correspondiente, “alucinada ausencia Narciso sin morada”, el “referente” es la ausencia de un Narciso que, al no encontrar espejo, no puede existir⁴³.

Espejo hermético

¿reflejas qué reflejos abismados
Mercurio de falacias de reflejos?
¿dejas verse abismados y perplejos
abismos en abismos contemplados?
perjurio del mensaje sin enviados

⁴³ Como se aclaró en la nota anterior, no sólo el Siglo de Oro español está presente en estos poemas. También pueden encontrarse resonancias de “Muerte de Narciso”, de Lezama Lima, texto fundamental de la literatura hispanoamericana. Este largo poema, en la lectura de Jorge Monteleone, “articula el momento narcisista de un sujeto escindido entre la conciencia de sí y su reflejo” (2004: 540), al tiempo que marca la apertura de “la ruptura de 1940” que, tras la vanguardia histórica, abre nuevas posibilidades a la poesía en el continente.

espejismos de espejos lejos lejos
(reflejados espejos en espejos
espejos en espejos reflejados)
lejos lejos espejos de espejismos
enviados sin mensaje del perjurio
¿contemplados abismos en abismos
perplejos y abismados verse dejas?
¿reflejos de falacias de Mercurio
abismados reflejos qué reflejas?

El título del poema ofrece una dilogía: la palabra "hermético". En primera instancia, el lector identifica el adjetivo con la acepción de "impenetrable", cerrado, oscuro. Una mirada más atenta nos da la segunda acepción: "hermético" en tanto relativo a Hermes Trismegisto, padre de la alquimia. En ambos casos, el misterio es el eje que une los dos significados.

El poema alude a lo misterioso desde su misma retórica: de los catorce versos, ocho constituyen preguntas retóricas. El misterio a develar es el misterio del espejo: "¿reflejas qué reflejos abismados [?]" Schiavetta sube la apuesta. El procedimiento de este soneto es similar al visto en el anterior: reflejo en inversión entre los versos y entre las palabras dentro de los versos. Pero en este caso, un elemento lo potencia: la disposición gráfica del soneto respecto del margen, como si los siete primeros versos se reflejaran realmente en el río de la página, con un leve corrimiento. A su vez, en el plano del verso, la reduplicación, el "retorno", al decir del propio poeta, se da internamente: "¿reflejas qué reflejos...". Desde este punto de vista, el del sonido, el poema también implementa el procedimiento de "Ecos", poema que no analizo aquí para limitarme a los sonetos. Este procedimiento consiste utilizar palabras que, al ser

cortadas en sus finales, forman otras, las que, además de repetir el sonido, repiten el grafema y, al mismo tiempo, significan: "espejismos de espejos lejos lejos"⁴⁴.

En las "Notas" a su libro, Schiavetta llama a este texto "soneto antimetabólico". Si, en los seres vivos, el metabolismo es el encargado de sintetizar sustancias complejas a partir de otras más simples, aquí, como no podía ser de otra manera, el proceso se invierte. El recurso más simple, la repetición, se complejiza al ajustarse a las reglas matemáticas del quiasmo.

Espejo del reflejo

OTIMI OY OMIM

Soy un mimo, automático e inverso,
Con mi arte exacto y mi disfraz vacío
Interpreto el papel de tu albedrío
En el envés servil de tu universo;

Y si en mis labios lees yo converso
Como conversas tú, pero no es mío
Tu bárbaro y confuso desvarío
Que unas veces es prosa y otras verso.

Mi única libertad en este espejo
Es trastocar con mis caligrafías
Las letras de tus páginas (e incluso

Nuestra prosopopeya del Reflejo)
Para mostrar que son galimatías

⁴⁴ Con otra finalidad, es el procedimiento de Quevedo en el soneto 002, considerado en el apartado del procedimiento fonológico. La diferencia es que Quevedo no realiza el corte, sino que lo sugiere desde la acentuación de la palabra, mientras que Schiavetta expone el corte y lo magnifica gráficamente.

De un desvarío bárbaro y confuso.

Este soneto puede leerse como una verdadera arte poética de su autor. El procedimiento de la especularidad está centrado en el epígrafe que presenta el texto: OTIMI OY OMÍM, que sólo puede leerse con sentido desde su reflejo en un espejo: "Mimo yo imito". La voz que enuncia en el poema es el espejo mismo. En los cuartetos, el espejo plantea la relación realidad/apariencia, esencial para esta poética. En este planteo se deslizan algunos elementos que podrían explicar la dinámica de todo el libro: el espejo se presenta como "mimo". Los adjetivos remiten al modo de construcción de los poemas que se han analizado: "automático", "inverso", "exacto", "vacío". La función primordial del enunciador es desmontar lo obvio para así poner en evidencia "el envés servil de tu universo". Al mismo tiempo, como quería Foucault, se logra "interrogar este reflejo al nivel mismo de su existencia" (Foucault, 1997: 19).

La interrelación reflejado/reflejante, núcleo de los cuartetos, se libera en los tercetos. El espejo muestra en ellos "mi única libertad". En los tercetos, entonces, se clarifica el sentido del procedimiento: "trastocar con mis caligrafías / las letras de tus páginas". De este modo, el reflejo cumplirá con su cometido respecto de los poemas: "mostrar que son galimatías / de un desvarío bárbaro y confuso". Lo curioso es que esto se logra desde la regla, desde la exactitud, desde la métrica.

En el reportaje concedido a Steimberg, Schiavetta comenta la exposición que realizara en el Centro Pompidou en 2005 el filósofo Alain Badiou. En su concepción, cita Schiavetta, "lo propio del siglo XX es la articulación entre destrucción y formalización". Frente a este panorama, el filósofo se pregunta como armonizar estos dos elementos en principio antitéticos. Una posible respuesta, citada por el poeta argentino sería "proponer una formalización integral de esa manera, la forma pura, la forma que se exhibe como forma, que indica sus propias reglas, parece abolir toda referencia a un contenido, toda imitación o representación". La estética de Schiavetta está directamente ligada con esta concepción. Sus sonetos se exponen como forma pura desde la estructura, desde el ritmo, desde la retórica, desde la iconicidad.

Llegados a este punto, resulta casi obligada la asimilación de esta estética con la propuesta por Lope de Vega en el soneto ya citado en este trabajo inserto en el acto tercero de *La niña de plata*, "Un soneto me manda hacer Violante". Este texto parece hacer carne la propuesta de Badiou a la que aspira Schiavetta: construir un texto "capaz de sostenerse únicamente por la fuerza autorreferente de la escritura".

El conceptismo imperó en la poesía del XVII en España y en Hispanoamérica. Sus "laberintos, retruécanos, emblemas" ("Baltasar Gracián", *El otro, el mismo*, 1964) se impusieron en ese siglo y siguieron resonando y alimentando la poesía en lengua castellana hasta nuestros días. Poetas argentinos que cultivan estéticas tan disímiles como las de Castilla, Girri, Gelman y Schiavetta seleccionan elementos de esta poética. Los cuatro toman del texto conceptista un aspecto tan íntimo como la apropiación del procedimiento. En este planteo, que implica explorar y exigirle a la lengua hasta sus últimos niveles, reside en gran parte el quehacer poético que, en primer lugar, los caracteriza y, en segundo lugar, los inscribe de modo particular en la tradición.

4. La apropiación del procedimiento culterano: ¿A Góngora me acota a tales horas?⁴⁵

A partir de la década del ochenta, la crítica caracteriza una corriente de la poesía argentina como "neobarroca", aunque este fenómeno no es exclusivo de este país.⁴⁶ Severo Sarduy había señalado en un artículo canónico de 1972⁴⁷, los modos "barrocos y neobarrocos" que caracterizaban la literatura latinoamericana en general, y

⁴⁵ Verso quinto del Soneto 359 "Cortando la pluma hablan los dos", de Lope de Vega (edición de Carreño).

⁴⁶ Véase al respecto la ya canónica antología de poesía neobarroca en Latinoamérica compilada por Roberto Echavarrén, José Kozler y Jacobo Sefamí, *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.

⁴⁷ Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". César Fernández Moreno coordinación e introducción. *América latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.

anteriormente, en su artículo antes citado, "De lo real maravilloso americano", de 1967, Alejo Carpentier había definido el lenguaje barroco como el que mejor podía expresar la realidad latinoamericana.

La corriente neobarroca en la Argentina ha tenido en Néstor Perlongher uno de sus máximos exponentes y teóricos, sobre todo a partir de sus ensayos críticos o de su antología neobarroca publicada originalmente en Brasil en 1991, *Caribe transplatino*. En el prólogo a esta antología, Perlongher se hace una pregunta clave: "Será o barroco algo restrito a um momento histórico determinado, ou as convulsões barrocas reaparecem em formas transistóricas? A questão obceca a os especialistas. (...). Ante esta cuestión, el poeta y crítico plantea: "O barroco do Século de Ouro pratica uma derrisão/derruimento, um simulacro desmesurado e ao mesmo tempo riguroso, uma decodificação das metáforas clássicas presentes na poética anterior, de inspiração petrarquiana. (...). Digamos que o barroco se 'monta' sobre os estilos anteriores por uma especie de 'inflação de significantes': um dispositivo de ploriferação."⁴⁸ Esta proliferación significa al mismo tiempo una multiplicación de alusiones. Y así el trabajo de reconocimiento de los procedimientos que se multiplican y diseminan que estamos realizando tiene en el barroco mismo y en esta tradición su propia razón de ser. Como si el barroco mismo –ese "montar" sobre los estilos anteriores generando una "inflación de significantes", a lo que podríamos agregar una "inflación de procedimientos"– proporcionara una identidad transhistorica.

Este modo neobarroco, que en nuestro país tiene su epicentro en el quehacer poético, es caracterizado por diversos críticos, ya no como un intento de comunicación, sino como un: "dejarse extasiar por las relaciones entre los significantes" (Daniel Freidemberg) Es más, esta misma diferente parece evanescerse "[en el neobarroco] no existe significado y significante, como no hay alma y cuerpo separados". (Uruguay Cortazzo). El acento ya no está puesto en lo tradicionalmente considerado "esencial", sino en el "desperdicio", al decir de Sarduy. Por todo esto, aparecen como marcas "io

⁴⁸ Néstor Perlongher, *Caribe transplatino. Poesia neobarroca cubana e rioplatense*, São Paulo, Iluminuras, 1991, pp. 13-16.

inestable, lo violento, lo monstruoso, lo raramente pensable como natural” (Arturo Carrera)⁴⁹.

La relación que se establece con la estética áurea, como lo señalaba Perlongher, es evidente. Al caracterizar los principales procedimientos barrocos del Siglo de Oro, Fernando Lázaro Carreter había señalado la paronomasia, la inversión de letras, el juego de palabras, el calambur, la silepsis, la dilogía, la disemia y la disociación (Lázaro Carreter, 1966: 28-9). Al caracterizar al neobarroco argentino, Daniel García Helder habla de “la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours*” (1987: 24).

Las diferencias están puestas, en primer lugar, en la relación que se establece con el lector. Dice Lázaro Carreter: “El poeta, deliberadamente, trenza dificultades con elementos accesibles al lector o espectador, hasta el punto de que las evitaría si no reconociese en él sobrada aptitud para vencerlas” (Lázaro Carreter, 1966: 38). Este sentido intrincado, pero de alguna manera accesible, en la poesía argentina ya no está: “El significado está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado. Si el lector ha de alcanzar un sentido, no será en el desciframiento de una metáfora complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos” (García Helder, 1987: 24).

A esta diferencia, se agrega otra, propia de nuestra época y, sobre todo, de la poesía que ya tiene a la vanguardia como tradición: “Junto al poder sugestivo de lo sonoro se explora el de lo tipográfico, lo visual” (p. 35). Por otro lado, si bien la palabra que se propone es “neobarroco”, esta estética que adopta la poesía argentina tiene más parentesco con la vertiente culterana que con la conceptista: “El gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o de la exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y alusiones culteranas, etcétera, son rasgos neobarrocos” (p. 35).

⁴⁹ Todas las citas de este párrafo están extraídas del artículo de Jorge Fondebrider “Treinta años de poesía argentina”. AA. VV. *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

Dos críticos utilizan la misma palabra para adjetivar este fenómeno: Carrera había hablado de “lo inestable, lo violento, *lo monstruoso*”, Roberto Echavarren menciona, relacionado con esta estética “la seducción de *lo monstruoso*” (Echavarren, 2003: 5, en ambos casos, destacado mío). En su pormenorizado análisis de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, había afirmado Dámaso Alonso: “El arte barroco ama los contrastes violentos. [...] *monstruosidad* y belleza. He aquí el contraste fundamental de toda la fábula” (Alonso, 1967: 98, destacado mío). Adscribirse a lo monstruoso como estética es un modo de remitir a la tradición gongorina.

Dentro del neobarroco, aparece la variante rioplatense que Perlongher acuñó como *neobarroso*: “En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia” (Perlongher, 2008: 101). Esta estética que intenta combinar “el gusto por lo frívolo” y la “exuberancia” con el “barro” y el “chapoteo” también define la concepción poética de Néstor Perlongher.

4.1. Los usos áureos de Perlongher

Muchos son los signos que relacionan a Perlongher con el Siglo de Oro español.⁵⁰ En primer lugar, el uso de los epígrafes. Tres poemas de Perlongher y un libro completo, presentan epígrafes de autores del Siglo de Oro. Los autores son Góngora, Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana y Teresa de Jesús. El poema “La gruta”, de *Parque Lezama* (1990), tiene como epígrafe al verso 32 del *Polifemo* gongorino,

⁵⁰ Aunque señala Martín Prieto: “los nuevos poetas de los años ochenta del siglo XX no tienen [...] una vinculación directa con el modelo del barroco clásico del Siglo de Oro español. El paradigma ya no es Góngora o Quevedo, sino el cubano Lezama Lima” (Prieto, 2006: 448), creo que, si bien la presencia de Lezama es innegable, también están presentes las lecturas directas del Siglo de Oro. Algunas pruebas de ello: en el reportaje de la revista *Babel*, “69 preguntas a Néstor Perlongher”, a la pregunta respecto de las lecturas que lo marcaron en su adolescencia, contesta el poeta: “Góngora me deslumbró” (Perlongher, 2008, 14). A la pregunta “¿Qué autores tuvieron más importancia en su formación?”, responde: “... los que más me nutrieron [...] fueron los surrealistas, [...] el “Aullido” de Allen Grisnberg pasado por Góngora y Lezama” (p.14). A la pregunta: “¿Cuál es su poeta favorito?”, la respuesta es: “Góngora, Lezama Lima. Pero también Artaud” (p. 14).

“mordaza es a una gruta, de su boca”. El texto XXI de *Aguas aéreas* (1990) lleva como epígrafe el primer verso del soneto 66 del Conde de Villamediana. “Luz oscura”, poema de *Chorro de iluminaciones* (1992), cita el párrafo 11 del capítulo XX del *Libro de la Vida* de Santa Teresa. *Aguas aéreas*, el libro completo, está encabezado por otra cita de la *Vida* de Santa Teresa, esta vez el párrafo 3 del capítulo XXVIII.

4.1.1. El epígrafe culterano

De este uso de los epígrafes, interesa fundamentalmente el de Villamediana, por tratarse de un verso extraído de un soneto. En principio, señalo la adscripción culterana de Villamediana, amigo de Góngora y seguidor de su estética. De hecho, el soneto en cuestión puede considerarse del grupo de los textos que alaba las embarcaciones como posibilitadoras de los cruces oceánicos⁵¹.

Ahora bien, el soneto del conde español, que celebra la hazaña de Magallanes y de Elcano, es utilizado por Perlongher para subrayar la metáfora sexual. El texto XXII de *Aguas aéreas* es un texto en prosa, que destaca en mayúsculas las palabras ASCESIS FORESTAL. Los textos áureos, tanto el de Góngora como el de Villamediana, alaban a la embarcación desde su origen forestal. El breve texto de Perlongher se detiene en la representación de la embarcación como metáfora del coito: “el entroncamiento del tronco en el ramaje”, “el encuentro amoroso del codo de la piragua con el nudo del árbol adamado”. A esta temática tan propia de sus intereses estéticos, Perlongher suma un cultismo: “devenir ácueo del palo”.

4.1.2. Los procedimientos culteranos

Además de este interés que evidencia el uso de los epígrafes, Perlongher, gran lector de Lezama y también de Góngora, trabaja con elementos retóricos propios de la

⁵¹ En esta línea está, por ejemplo, el soneto 13 de Góngora, “A la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte”, que comienza: “Velero bosque de árboles poblado”.

estética culterana a lo largo de toda su obra. Ya en su primer libro publicado, *Austria-Hungría* (1980), aparecen ejemplos claros de recursos como la paronomasia (“a los aros / atados a los haros / halos / aros”, “El circo”). En su célebre poema “Cadáveres”, un verso une los registros de lo cotidiano, lo cursi y el lunfardo con la sintaxis y las formas verbales usuales en el Siglo de Oro: “En la finura de la modistilla que atara cintas do un buraco hubiere”.

Pero me centro en el análisis de los sonetos escritos por Perlongher, que aparecen en su obra a partir de *Aguas aéreas*. Considero uno de los sonetos de este libro, el soneto V y otros dos de *Chorreo de iluminaciones*, “Tema del cisne hundido I” y “Luz oscura”.

4.1.3. Los sonetos culteranos de Perlongher

V

SI LA DIVINIDAD LÍQUIDA AHOGASE

o bulle, en el calor carnal,
su playa látex –antes
que promontorios, grutas–

gránulos de negrura
oh noctiluca enardecida yergue
en la onda de conchas y cangrejos
el anillo de espuma

en la piel tersa y tenue
muelle el despeñadero en remolinos
el simulacro de su frenesí

huecos estampa en el alud coral
para que halague su volcán el ala

de un camoatí libélulas libando.

Tema del cisne hundido (I)

Undoso el que avanzara por los rizos
del espejo laqueado, su pezcuello
dócil al mando del cendal declina
rayado el rutilar de su plumaje.

Quien por interrogar las inestables
corrientes donde anega su pellejo
arruga de nerviosas denticiones
la quilla que traslúcida corría

por parques de reflejos azulados,
impávido el azor, la crista altiva,
arriesga el hundimiento en ese anclaje.

Porque, por más que mírese a los hados,
no se retarda la fatal carrera
si tempestuoso pie pisa la pluma.

Luz oscura

“recio martirio sabroso”

Santa Teresa de Jesús

Si atravesado por la zarza el pecho
arder a lo que ya encendido ardía
hace, el dolor en goce transfigura,
fría la carne mas el alma ardida,

en el blanco del ojo el ojo frío
cual nieve en valle tórrido: el deseo
divino se echa en blanco el labio henchido.

Funambulesca beatitud la suya,
de claroscuros, que al soltar el pliegue
de luz inunda el esplendor febeo:

*“No es resplandor que nos deslumbra, sino
una blancura suave y el resplandor difuso
que alto deleite da a la vista y no
la cansa, ni la claridad que se ve para ver
esta hermosura tan divina”*

4.1.3.1 Procedimientos fonológicos: El ritmo y la aliteración

Respecto del ritmo, la atención recae en el soneto V. Este texto se presenta, a simple vista, como soneto solamente en tanto cantidad de versos y disposición estrófica, ya que se trata de catorce versos divididos en dos cuartetos y dos tercetos. No hay rima. Los cuartetos presentan predominio de heptasílabos. Recién a partir del segundo verso del primer terceto se “estabiliza” el endecasílabo, que había aparecido en los dos versos centrales del segundo cuarteto. Dos cuestiones aparecen a partir de esta elección métrica: por un lado, la combinación heptasílabo /endecasílabo, que sólo resulta inusual en el soneto, ya que es la clásica combinación de la lira y la silva, de abundante uso desde el Siglo de Oro en adelante. Por otro lado, el modo en que se combinan, que sí resulta novedoso: a diferencia de los usos áureos, la combinación no presenta ninguna regularidad, con el siguiente agregado: si los versos de la primera estrofa se escandieran de otra manera, aparecería el endecasílabo: “Si la divinidad líquida ahogase / o bulle, en el calor carnal su playa / látex –antes que promontorios,

grutas—”, como si el heptasílabo lo “ocultara”. La intención parece ser poner en evidencia, desde el ritmo mismo, la “invasión de pliegues” con la que Perlongher define el neobarroso (1996: 30).

Una de las principales preocupaciones de Góngora fue la sonoridad. Esta preocupación regía la elección léxica. Debido a esta preocupación, entre las consonantes, Góngora privilegiaba a las líquidas. Una muestra de cómo funciona el sonido en la elección del vocabulario gongorino está dada en la cuarta estrofa del *Polifemo*, que comienza: “Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo”. El Lilibeo, antiguo nombre de uno de los tres montes de Sicilia, es elegido por el poeta cordobés en lugar de “Boeo”, nombre contemporáneo del promontorio, “probablemente por razones fonéticas [...] se diría [que se transmite] una sensación de blanca espuma o de plata, completada por la palabra *Lilibeo* (con su reiteración silábica como si sugiriera *lilio*)” (Alonso, 1967: 55-6). En el ya citado soneto “Mientras por competir con tu cabello...”, esta preferencia por las consonantes líquidas vuelve a hacerse evidente. Así, en el verso cuarto: “mira tu blanca frente el *lilio* bello (destacado mío)”.

Este gusto gongorino fue rápidamente reconocido por sus enemigos. Es posible encontrar, entonces, *librar* y *liba*, en la lista de palabras que paródicamente recomienda Quevedo en el famoso soneto 825, “Receta para hacer *Soledades* en un día”. Además, el primer verso del último terceto agrega: “Use mucho de *líquido*”.

El soneto V de Perlongher se hace eco de esta modalidad gongorina: cuatro palabras contienen consonantes líquidas (“líquida”, “látex”, “libélulas”, “libando”) y tres de ellas están colocadas en lugares prominentes del poema: en el primer verso (“Si la divinidad líquida ahógase”) y en el cierre (“de un camoatí libélulas libando”). Tomo como ejemplo conspicuo el caso de las líquidas, aunque Perlongher utilice en otras ocasiones la aliteración, como por ejemplo, en el “Tema del cisne hundido (1)”, que “cierra” el soneto en aliteración de oclusivas: “si tempestuoso pie pisa la pluma”.

Dice Roberto Echavarren, poeta, crítico y actualmente albacea de Perlongher: “Bajo el efecto de la ayahuasca, a través del rito del Santo Daime, Néstor Perlongher, residente entonces en San Pablo, escribió en 1990 un libro de poemas: *Aguas aéreas*. [...] *Aguas aéreas* es un adensamiento –una hermetización– de su poesía previa. Pero también es una licuefacción. La ayahuasca, según Néstor, licua. La licuefacción para él es el efecto de la ayahuasca” (Echavarren, 2007: 31). Según el crítico, en esta etapa de la vida de Perlongher, “se licua el dogma y se licua el yo” (p. 32). El mismo Perlongher reconoce que su estética “no es una poesía del yo, sino de la aniquilación del yo. *Libera el florilegio líquido (siempre fluyente)* de los versos de la sujeción al imperio romántico de un yo lírico” (Perlongher, 2008: 94, destacado mío). Frente a esta situación poético-existencial, el poeta argentino encuentra en el procedimiento gongorino el vehículo más apropiado para la expresión de esa poética en la que el yo se aniquila.

4.1.3.2. Procedimiento léxico: La elección cultista

Sabido es que, para Luis de Góngora, el uso del cultismo es un modo, fonético y semántico, de acercar el castellano al latín. No es, por supuesto, el caso de Perlongher, que usa el cultismo como modo de evidenciar una opción estética, la neobarroca. Esta adscripción de Perlongher retoma la tradición que reivindica y, al mismo tiempo, lo distancia de la poesía combativa y “contenidista” de los ’70⁵². Los tres sonetos que se analizan presentan, no sólo inclusión de cultismos, sino inclusión subrayada del recurso.

En el “Tema del cisne hundido (I)”, la selección léxica remite a la elección gongorina. En primer lugar, la representación de lo poético a través del cisne, que ya está en los sonetos del español: “cisnes del Guadiana”, llama Góngora a los poetas de Andalucía en el soneto 18, “Convoca a los poetas de Andalucía a que celebren al marqués de

⁵² “Debilitado el significado, o directamente elidido, se instala un sentido extraño en la literatura argentina: el de la magnificencia puramente verbal” (Prieto, 2006:449).

Ayamonte”⁵³. En segundo lugar, el comienzo del poema argentino: “Undoso el que avanzara por los rizos”, que remite a uno de los adjetivos favoritos de Góngora⁵⁴. El cultismo “undoso”, en el caso de Perlongher, cumple varias funciones: primero, ubica estéticamente al poema dentro del neobarroco, segundo, distancia el referente por su condición de palabra inusual, y tercero complejiza la sintaxis, ya que es atribución de un sustantivo que está en el título. En la misma línea aparece “pezcuello”, neologismo por “pescuezo”, que “ennoblece” al cisne al evitar la palabra vulgar y remite al cisne modernista que interrogaba a Darío con el gesto de su cuello.

Por último, el soneto trunco “Luz oscura”, riquísimo para leer desde la intertextualidad⁵⁵, vuelve al uso de uno de los cultismos más típicos de Góngora: “febeo”. El soneto retoma el aspecto de la relación mística que más le interesa a Perlongher: la dimensión sexual. En el poema sin título que comienza “El ángel más rollizo”, de *Hule* (1989), había trabajado sobre lo mismo. En “Luz oscura”, el esplendor divino, que será descrito por Teresa en la cita que culmina el soneto, es adjetivado por Perlongher simplemente como “febeo”. Este uso “abre [...] una ventana sobre un mundo de fantástica coloración: el mundo de la tradición grecolatina” (Alonso, 1967: 142), como quería Dámaso, sólo que la abre irreverentemente, porque le adjudica al Dios cristiano, características del sol pagano, al tiempo que, si se tiene en cuenta, “el gusto por la pesquisa de anagramas”, que indicaba Helder, redobla la irreverencia al remitir a “efebo”. Martín Prieto señala este procedimiento en otros poemas de Perlongher: cómo, bajo otra superficie, “el poema deja ver el subtexto de la sexualidad, sobretodo a través del procedimiento de la sustitución, que es constitutivo del texto barroco” (Prieto, 2006: 451).

⁵³ No se me escapa la marcada relación que también puede establecerse entre la poesía de Perlongher y el Modernismo, especialmente en este texto. En el “Epílogo” a la edición que se cita en la bibliografía de los *Poemas completos*, Tamara Kamenszain da cuenta de este nexo. Además, puede considerarse que el título de *Prosas plebeyas* de Perlongher dialoga con las *Prosas profanas* de Darío. De todas maneras, mi toco de atención está en las relaciones con el siglo de Oro.

⁵⁴ Algunos ejemplos: “Ciñe tu frente, tu cabello undoso” (cuarto verso del Soneto 62); “a ninfa que peinaba undoso pelo” (sexto verso del soneto 51); “undosa tumba da al farol del día” (primer verso del soneto 52).

⁵⁵ El texto puede leerse con la “Noche oscura” y con la “Llama de amor viva” de San Juan de la Cruz, con la *Vida* de Santa Teresa, uno de cuyos fragmentos lo cierra, y con los sonetos truncos de Darío.

4.1.3.3. Procedimiento sintáctico: La bimetración del verso

"De todas las posibles segmentaciones del verso endecasílabo en varios miembros de contenido sintáctico, morfológico, etc., semejante, ninguna se produce con más facilidad y naturalidad que la bimetración" (Alonso, 1955: 118-9). Al estudiar este procedimiento en la poesía áurea en general, reconoce Dámaso Alonso: "cualquier lector de poesía del Siglo de Oro sabe que nadie prodigó más la técnica de la bimetración ni con más exquisitos matices que don Luis de Góngora" (p.122).

En el "Tema del cisne hundido (I), aparece la bimetración como recurso, sumada a la elección de la palabra "azor", que no es un cultismo, pero remite a un referente que poco tiene que ver con lo popular y mucho con la tradición aristocrática. Esta palabra, clave para evocar un ámbito, está ubicada en un verso que respeta la sintaxis más propia de Góngora: la bimetración con quiasmo perfecto: en este caso, adjetivo, artículo, sustantivo, artículo, sustantivo, adjetivo: "impávido el azor, la crista altiva", que remite a la estructura rítmica del último verso del *Polifemo* (aunque con otras categorías sintácticas): "yerno lo saludó, lo aclamó río"⁵⁶.

El cierre del poema también está constituido por un verso bímembre, que condensa la poética neobarroca: la "fatal carrera" del cisne poético que avanza sobre el barro, aunque tenga "rayado el rutilar de su plumaje" no puede detenerse por la violencia del "tempestuoso pie", que sólo logrará, en el mejor de los casos, "pisar la pluma".

En la década del ochenta, la poesía argentina se inscribe, a través de esta estética, en una genealogía que, según García Helder, "empieza a escribirse, en español, en el Siglo de Oro" (1987: 24). Esta genealogía, que parte del XVII español, se continúa en América con el modernismo, resurge con Lezama en la década del '30 y culmina con el neobarroso del Río de la Plata (p. 24). Al considerar las dos puntas de esta genealogía,

⁵⁶ Estos quiasmos sintácticos son también habituales en los sonetos: en el soneto 150 "Ilustre y hermosísima María": "Febo en tus ojos y en tu frente el día"; en el 124 "Pisó las calles de Madrid un fiero": "rígido un bachiller, otro severo".

Perlongher señala dos grandes diferencias entre los comienzos áureos y el final rioplatense: por un lado, el punto de partida, ya que el barroco español se “monta” sobre la estética petrarquista⁵⁷, mientras que “el barroco contemporáneo carece de un suelo literario homogéneo donde montar el entretejido de sus minas” (Perlongher, 1996: 27), cuestión que potencia la ausencia de referencialidad de los textos. Por otro, la recepción, ya que “el barroco áureo exige la traducción [...] Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren [...] pero se ingenian para perturbarla y al fin de cuentas destruirla” (p. 27), situación que, en lugar de constituir un desafío intelectual al lector, como en el Siglo de Oro, “diseña” un destinatario que debe aprender a detenerse en la superficie textual, a “acabar chapoteando en las aguas lodosas del río” (Perlongher, 1996:30).

De este modo, el neobarroso argentino, por comienzo y por final, aparece como una exasperación del barroco español, un intento de ir más allá, en el que el significado se escabulle en el laberinto de la “iridiscencia de los signos, orlas significantes, sentido tornasolado, pliegue de las formas, corporalidad del lenguaje” (Monteleone, 2003: 16).

⁵⁷ En el momento de consagrar a Arturo Carrera como su heredero, Sarduy construye una genealogía. En este armado, Sarduy se considera a sí mismo heredero de Lezama, que lo es de Góngora, que lo es de Dios. A propósito de esto, comenta irónicamente García Helder: “a esta genealogía se le puede objetar, sin propósito, el que mucha gente conozca a Dios con el nombre de Petrarca” (García Helder, 1987: 24).

Bibliografía

Para el capítulo 2:

1. Textos literarios

1.1. Textos argentinos:

Bignozzi, Juana (1993) *Interior con poeta. La ley tu ley*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Bonasso, Miguel (1984). *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: Booket, 2010.

Borges, Jorge Luis (1941). "Pierre Menard, autor del Quijote". *El jardín de los senderos que se bifurcan. Obras completas I (1923-1974)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

(1960) *El hacedor. Obras completas II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

(1964) *El otro, el mismo. Obras completas II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

(1969) *Elogio de la sombra. Obra completa II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

Cortázar, Julio. "Burla burlando ya van seis delante". *Un tal Lucas (1979). Cuentos completos 2*. Madrid: Alfaguara, 1994.

Ferrer, Horacio (1967). *Romancero canyengue. Versos lunfas y grotescos*. Prólogo de Alejandro Dolina. Introducción de Cátulo Castillo. Buenos Aires: Peña Lillio. Ediciones Continente, 1999.

Gelman, Juan. (1979) *Citas. Interrupciones I*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

(1980) *Carta abierta. Interrupciones I*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

(1984). *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*. Gelman, Juan y Bayer, Osvaldo. *Exilio*. Buenos Aires: Planeta, 2006.

"Escolio". *Dibaxu*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

Girri, Alberto. *Poemas. Antología*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

Gola, Hugo. *El círculo de fuego, 1964–1967. Filtraciones. Poemas reunidos*. Prólogo de Juan José Saer. México: FCE, 2004.

Lamborghini, Leónidas. "El jugador, el juego". *El jugador, el juego*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Molloy, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Perlongher, Néstor. *Poemas completos (1980-1992)*. Edición y prólogo de Roberto Echavarren. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

Schiavetta, Bernardo. *Fórmulas para Cratilo*. Madrid: Visor, 1990.

Walsh, María Elena. *Hecho a mano*. Buenos Aires: Luis Fariña editor, 1967.

1.2. Textos españoles:

Blecua, José Manuel (1984). *Poesía de la Edad de Oro II. Barroco*. Madrid: Castalia, 2003.

Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1985.

Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1981.

La culta latiniparla. Catecismo de vocablos para instruir alas mujeres cultas y hembrilatinas. Prosa festiva completa. Edición de Celsa Carmen garcía-Valdés. Madrid: Cátedra, 2007.

Vega, Garcilaso de la. *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica, 2007.

Vega, Lope de. *Rimas humanas y otros versos*. Edición y estudio preliminar de Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.

Villamediana, conde de, Juan de Tassis y Peralta. *Obras*. Edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas. Madrid: Castalia, 1969.

2. Textos teóricos y críticos:

Adúriz, Javier. *El soneto*. Buenos Aires: Leviatán, 2006.

Alonso, Dámaso. "Alusión y elusión en la poesía de Góngora". *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955.

"El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo". Fernández Mosquera, Santiago (recopilador). *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo. Antología crítica*.

<http://cvc.cervantes.es/obref/quevedo critica/ p amorosa>, 2006.

Góngora y el 'Polifemo'. Tomo II. Madrid: Gredos, 1967.

La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera). Madrid: Aguilar, 1966.

y Bousoño, Carlos. "Tácticas de los conjuntos semejantes en la expresión literaria". *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 1951.

Arellano, Ignacio. *La poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1984.

Baehr, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1973.

Barthes, Roland. *El placer del texto y la lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1993.

Baumgart, Claudia, Crespo, Bárbara y Luzzani, Telma. "La poesía del cuarenta. Introducción". AA.VV. *Capítulo. Cuadernos de literatura argentina: La poesía del cuarenta*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

Bellini, Giuseppe. "Quevedo nell'ultima poesía di Jorge Carrera Andrade, Octavio Paz, Pablo Neruda e Jorge Luis Borges". *Quevedo in America: due saggi*.

www.cervantesvirtual.com/bib_autor/giuseppebellini/pcuartonivel.jsp

Blecuá, José Manuel (1948). "Sobre un célebre soneto de Quevedo". *Ínsula* III, N° 31, julio de 1948, 3. Gonzalo Sobejano (ed.). *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, Serie "El escritor y la crítica", 1978.

Boccanera, Jorge. *Confiar en el misterio. Viaje a la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

Borges, Jorge Luis. "Prólogo". *Antología personal*. Buenos Aires: Sur, 1961.

Diálogos Borges-Sábato. Buenos Aires: Emecé, 1976.

- (1952). *Otras inquisiciones. Obras completas II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- (1980). "La poesía". *Siete noches. Obras completas III (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- Carpentier, Alejo (1967). "De lo real maravilloso americano". *Tientos y diferencias. Obras completas de Alejo Carpentier. Volumen 13. Ensayos*. México: Siglo XXI, 1990.
- Carreño, Antonio. "Nota 431". Vega, Lope de. *Rimas humanas y otros versos*. Edición y estudio preliminar de Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.
- Cella, Susana. "El advenimiento del canon occidental". *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Clemente, José. "El idioma de Buenos Aires". Borges, Jorge Luis y Clemente, José. *El lenguaje de Buenos Aires*. Buenos Aires: Emecé, 1968.
- Echavarren, Roberto. "Prólogo". Perlongher, Néstor. *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- "El azar y la droga (sobre Néstor Perlongher)". *Plebella. Poesía actual*. N° 11. Buenos Aires, agosto-noviembre 2007.
- Elliot, John. *La España imperial. 1469-1716*. Barcelona: Vives Vives, 1984.
- Fernández Mosquera, Santiago. *La poesía amorosa de Quevedo*, Madrid: Gredos, 1999.
- Fondebrider, Jorge. "Treinta años de poesía argentina". AA. VV. *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.
- Fontanet- Villa, Hernán Jaime. "Juan Gelman: relaciones des / echas" (capítulo IV). *Poéticas el exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvestre*, Universidad Autónoma de Madrid, agosto de 2002. [www.rebellion.org / libros / 0416021 c.pdf](http://www.rebellion.org/libros/0416021.c.pdf).
- Foucault, Michel. "Las Meninas". *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- García Berrio, Antonio. "Tipología textual de los sonetos clásico españoles sobre el *carpe diem*". *Dispositio* III-9, 1978, pp. 243-294.
- García Helder, Daniel. "El neobarroco en la Argentina". *Diario de poesía N°4*, Buenos Aires, otoño de 1987, pp. 24-25
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Jauralde Pou, Pablo. "Presentación y comentario al soneto 8". Quevedo, Francisco de. *Antología poética*. Edición de Pablo Jauralde Pou. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

Jitrik, Noé. *Los grados de la escritura*. Buenos Aires: Manantial, 2000.

Kaliman, Ricardo. "Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla". Amelia Arroyo y Olga Armata (coords.). *Por la huella de Manuel J. Castilla*. Salta: Del Robledal, 2007.

Kang, Jung Ha y Rinesi, Eduardo. "Novela, testimonio y memoria. A propósito de *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso". Rocco Carbone y Ana Ojeda (comp.) *De Alfonsín al menemato (1983-20001)*. David Viñas (dir.) *Literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Paradiso, 2010.

Lázaro Carreter, Fernando (1956). "Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto". *Papeles de Son Armadans* I, N° 2, mayo de 1956, pp.145-160. Gonzalo Sobejano (ed.). *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, Serie "El escritor y la crítica", 1978.

"Sobre la dificultad conceptista". *Estilo barroco y personalidad creadora*. Madrid: Anaya, 1966.

López Casanova, Martina, Fernández, Adriana y Fonsalido, María Elena. *Leer literatura en la escuela media. Propuesta para docentes*. Polvorines: UNGS, 2003.

López Casanova, Martina, Fernández, Adriana y Fonsalido, María Elena. "El texto concebido como respuesta". *Leer literatura en la escuela media. Propuesta para docentes*. Polvorines: UNGS, 2003.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.

Medina Barco, Inmaculada. "'Estos que...': écfrasis satírico burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad". *La Perinola. Revista de investigación quevediana* N° 8, Navarra, 2004, pp. 279-304.

Molho, Mauricio. "Dos sonetos". *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*. Barcelona: Crítica, 1977.

Monteleone, Jorge. "La utopía del habla". Bellessi, Diana. *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1996.

"Una figura en el tapiz". Jorge Monteleone y Heloisa Buarque de Hollanda, *Puentes / Pontes, Antología de la poesía argentina y brasileña*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

"Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola". Sylvia Saítta (dir.) *El oficio se afirma*. Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

"El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950". Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Valérie Heinen y Gunnar Nilsson (Eds.), *Pasajes / Passages / Passagen: Homenaje a Christian Wentzlaff Eggebert*, Sevilla, Universidad de Sevilla / Universität zu Köln / Universidad de Cádiz, 2004, pp. 539-550.

Morley, Griswold y Bruerton, Courtney. *Cronología de las comedias de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 1968.

Pagnotta, Josefina. *Cuadernillo de métrica y versificación del Siglo de Oro español*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

Parker, Alexander. "Introducción". Góngora, Luis de. *Fábula de Polifemo y Galatea*. Edición de Alexander Parker. Madrid: Cátedra, 2000.

Paz, Octavio. *Homenajes y profanaciones. El fuego de cada día*. Buenos Aires: Seix Barral, 1989.

Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 2008.

"Prólogo". Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí (comp.). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Piglia, Ricardo (1973). "Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria". Grupo de investigación de literatura argentina de la UBA (comp.). *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma, 2004.

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

Romanos, Melchora. "La composición de las figuras en *El mundo por de dentro*". Lía Schwartz, edición y prólogo. *Las sátiras de Quevedo y su recepción. Antología crítica*. cvc.cervantes.es/obref/quevedo_critica/.../romanos.htm

Rosa, Nicolás. "Liturgias y profanaciones". Susana Cella (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.

"Borges o la ficción laberíntica". Jorge Lafforgue (comp.) *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, 1972.

"Borges / O. Lamborghini: La discordia de los linajes". *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003.

Sarlo, Beatriz (1999). "La escritura del dios". Sylvia Saítta (ed.). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Schiavetta, Bernardo. "Prólogo para Hermógenes". *Fórmulas para Cratilo*. Madrid: Visor, 1990.

Sierra, Luis Adolfo. "Homero Expósito". *Tango y lunfardo*, N° 74, Chivilcoy, 12 de mayo de 1992.

Taffetani, Oscar. "Reportaje a Nicandro Pereyra". *Nueva N° 272*, 29 de septiembre de 1996).

Vehils, Jorge. *Manuel J. Castilla. Ensayo, antología y selección testimonial*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1981.

Entrevistas:

Steimberg, Oscar. "Por unas formas, por su materialidad. Entrevista a Bernardo Schiavetta y a Jan Baetens". *Figuraciones. Teoría y crítica de artes N° 4*. Buenos Aires: IUNA, octubre 2008.

Anexo capítulo II

Sonetos del Siglo de Oro español aludidos en el apartado 1: Relaciones paratextuales

Soneto perteneciente al Acto III de *La niña de plata*

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto,
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce y está hecho.

Lope de Vega

Soneto 465: Retrato de Lisi que traía en una sortija

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente
el cerco de la luz resplandeciente
y grande imperio del amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del oriente,
día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que en un diamante por rubíes
pronuncian con desdén sonoro hielo

y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
aurora, gala y presunción del cielo.

Francisco de Quevedo

Soneto 96: Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad, cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa, vi que amancillada
de anciana habitación era despojos,
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Francisco de Quevedo

A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa

Yo os quiero confesar, don Juan, primero:
que aquel blanco y color de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el haberle costado su dinero.

Però tras eso confesarme quiero
que es tanta la beldad de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira

belleza igual de rostro verdadero.

Mas, ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleza?

Porque este cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

De uno de los Argensola

Sonetos del Siglo de Oro español aludidos en el apartado 2: Relaciones intertextuales

Soneto 223: Memoria inmortal de don Pedro Girón, Duque de Osuna, muerto en la prisión

Faltar pudo su patria al grande Osuna,
pero no a su defensa sus hazañas;
diéronle muerte y cárcel las Españas,
de quien él hizo esclava la Fortuna.

Lloraron sus invidias una a una
con las propias naciones las extrañas;
su tumba son de Flandes las campañas,
y su epitafio la sangrienta luna.

En sus exequias encendió al Vesubio
Parténope, y Trinacria al Mongibelo;
el llanto militar creció en diluvio.

Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;
la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio
murmuraron con dolor su desconsuelo.

Francisco de Quevedo

Soneto 3: Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar y con padecer salteada de la muerte

Fue sueño ayer; mañana será tierra;
poco antes nada y poco después humo.
¡Y destino ambiciones y presumo
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo,
y mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.

Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy pasa y es y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la 'hora' y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

Francisco de Quevedo

Soneto 5: Prevención para la vida y para la muerte

Si no temo perder lo que poseo,
ni deseo tener lo que no gozo,
poco de la Fortuna en mi el destrozo
valdrá, cuando me elija actor o reo.

Ya su familia reformó el deseo;
no palidez al susto, o risa al gozo
le debe de mi edad el postrer trozo,
ni anhelar a la Parca en su rodeo.

Sólo el no querer es lo que quiero;
prendas de la alma son las prendas mías;
cobre el puesto la muerte, y el dinero.

A las promesas miro como a espías;

morir al paso de la edad espero:
pues me trajeron, llévenme los días.

Francisco de Quevedo

Soneto 472: Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare al blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, desotra parte en la ribera,
dejará la memoria donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, más polvo enamorado.

Francisco de Quevedo

Soneto 8: Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento

Ya formidable y espantoso suena,
dentro del corazón, el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena
la muerte, en traje de dolor, envía,
señas da su desdén de cortesía:
más tiene de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar, piadosa, viene
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene,
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene.

Francisco de Quevedo.

Soneto 149

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido el sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Luis de Góngora

Sonetos del Siglo de Oro español aludidos en el apartado 3: La apropiación del procedimiento conceptista

Soneto 832: Contra Don Luis de Góngora y su poesía

Este cíclope, no siciliano,
del microcosmos sí, orbe postrero;
esta antípoda faz, cuyo hemisfero
zona divide en término italiano;

este círculo vivo en todo plano;
este que, siendo solamente cero,
le multiplica y parte por entero
todo buen abaquista veneciano;

el minoculo sí, mas ciego vulto;
el resquicio barbado de melenas;
esta cima del vicio y del insulto;

este, en quien hoy los pedos son sirenas,
este es el culo, en Góngora y en culto,
que un bujarrón le conociera apenas.

Francisco de Quevedo

Soneto 2: Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió

¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido,
las horas mi locura las esconde.

Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue, mañana no ha llegado,

hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue y un será y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

Francisco de Quevedo

Soneto 375: Soneto amoroso definiendo el amor

Es hielo abrasador, el fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado;

es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde, con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado;

es una libertad encarcelada,
que dura hasta el postrero parasismo;
enfermedad que crece si es curada.

Este es el niño Amor, este es su abismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí mismo!

Francisco de Quevedo

Soneto 126

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
aspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;

no nallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,

satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño:
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

Lope de Vega

Soneto 448: Comunicación de amor invisibles por los ojos

Si mis párpados, Lisi, labios fueran,
besos fueran los rayos visuales
de mis ojos, que al sol miran caudales
águilas, y besaran más que vieran.

Tus bellezas, hidrópicos, bebieran,
y cristales sedientos de cristales;
de luces y de incendios celestiales,
alimentando su morir, vivieran.

De invisible comercio mantenidos,
y desnudos de cuerpo, los favores
gozaran mis potencias y sentidos;

mudos se requebraran los ardores;
pudieran, apartados, verse unidos,
y en público, secretos, los amores.

Francisco de Quevedo

Soneto 337: Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño

¡Ay, Floraba! Soné que te... ¿Diréio?
Sí, pues que sueño fue: que te gozaba
¿Y quién, sino un amante que soñaba,
juntara tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas con tu nieve y con tu yelo,
cual suele opuestas flejas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba,
como mi adoración en su desvelo.

Y dije: "Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma yo, si estoy despierto,
y que si duermo, que jamás despierte".

Mas desperté del dulce desconcierto;
y vi estuve vivo con la muerte,
y vi que con la vida estaba muerto.

Francisco de Quevedo

Soneto perteneciente al Acto III de *La niña de plata*

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto,
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.

Yo pense que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce y está hecho.

Lope de Vega

Sonetos del Siglo de Oro español aludidos en el apartado 4: La apropiación del procedimiento culterano

Soneto 66: A una nave que después de muchas borrascas, fletando segura, llegó al puerto.

Este en selva inconstante alado pino
que los impulsos resistió de Eolo,
pisó las metas de uno y otro polo
felizmente en entrambos peregrino.

Cuyo vuelo inmortal, cuyo camino,
primer milagro al mundo, si no solo,
émulo puerto al discurrir de Apolo
en la inmortalidad a lograr vino.

Donde con nombre digno de victoria
en los álgidos senos no hay ninguno
sin viva luz de su farol ardiente,

tal que el tiempo tributa a la memoria
del gran Jasón, del ínclito Neptuno,
náutico honor del húmido tridente.

Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana

Soneto 149

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido el sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada

oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Luis de Góngora

Soneto 825: Receta para hacer Soledades en un día

Quien quisiere ser culto en sólo un día
la jeri (aprenderá) gonza siguiente:
fulgores, arrogar, joven presente,
candor, construye, métrica armonía;

poco, mucho, si no, purpuracia,
neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsa, ostenta, librar, adolescente,
señas traslada, pira, frustra, arpía;

cede, impide, cisuras, petulante,
palestra, liba, meta, argento, alterna,
si bien disuelve émulo canoro.

Use mucho de *liquido* y de *errante*,
su poco de *nocturno* y de *caverna*,
anden listos *livor*, *adunco* y *poro*.

Que ya toda Castilla,
con sola esta cartilla,
se abrasa de poetas babilones,
escribiendo sonetos confusiones;
y en la Mancha, pastores y gañanes,
atestadas de ajos las barrigas,
hacen ya cultedades como migas.

Francisco de Quevedo

Soneto 18: Convoca a los poetas de Andalucía a que celebren al Marqués de Ayamonte

Cisnes de Guadiana, a sus riberas
llegué, y a lustra dulce compañía,
cuya suave métrica armonía
desata montes y reduce fieras;

no a escuchar vuestras voces lisonjeras,
sino al segundo ilustrador del día
consagradle la humilde Musa mía,
que cantó burla y eterniza veras,

al Apolo de España, al Ayamonte
culto honor. Si labraren vuestras plumas
digna corona a su gloriosa frente,

flores a vuestro estilo dará el monte,
candor a vuestros versos las espumas
de Helicon darán, y de su fuente.

Luis de Góngora

Capítulo 3: Modalidades de reescritura hipertextuales

En el capítulo dos, a las modalidades de reescritura paratextuales e intertextuales descritas por Genette se le sumó el análisis de la apropiación de procedimientos. Siguiendo el modelo del capítulo anterior, en este se consideran uno de los "géneros oficialmente hipertextuales" (Genette, 1989:19), la parodia, en sus dos modalidades, burlesca y reverencial, a lo que agrego el tributo concebido también como modo de reescritura hipertextual.

1. La parodia burlesca: *Que no está el mundo para hablar de veras*¹

1.1. Marco teórico de la parodia

En el capítulo I de este trabajo se consideraron tres conceptos surgidos en el siglo XX que facilitaban la situación de la reescritura: la deconstrucción derrideana, la repetición / diferencia y el rizoma de Deleuze. De estos tres conceptos, los dos primeros pueden servir de encuadre ideológico a la "modalidad del canon de la intertextualidad", como define Linda Hutcheon a la parodia (Hutcheon, 1981: 3). Por un lado, el concepto de deconstrucción concebida como desmontaje del logocentrismo, posibilita la reescritura paródica, dado que "no se trata de una operación negativa" (Derrida, citado por Ferro, 1995: 118). Por otro lado, la repetición, en la concepción de Deleuze, también coadyuva a la proliferación de textos que se constituyan "contra la ley" (Deleuze, 1995: 53). El aprovechamiento de este encuadre teórico es reconocido por la propia Hutcheon cuando señala: "parody [...] is repetition with difference" (Hutcheon, 1985: 32).

¹ Verso decimocuarto del Soneto 387 "Enfádase con las musas porque intentaban escribir un poema", de Lope de Vega (edición de Carreño).

Si bien ha existido parodia prácticamente desde que existe la literatura occidental, esta modalidad encuentra en el siglo XX un punto culminante. Después de explicar las razones por las que el siglo XIX “evitó” la parodia, Noé Jitrik afirma que en el siglo XX, mucho más heterodoxo que el anterior, la parodia encontró un campo fértil para su desarrollo, ya asumida como modalidad literaria reconocida. (Jitrik, 1993).

No es este el lugar para proponer o discutir una teoría de la parodia. La intención de este apartado es, simplemente, precisar en forma sintética el marco teórico a partir del cual consideraré el concepto de parodia. En principio, me baso en la definición de Hutcheon respecto de que la parodia es “una modalidad del canon de la intertextualidad” que realiza “una superposición de textos”, es decir que, “no puede tener como ‘blanco’ nada que no sea un texto o una convención literaria” (Hutcheon, 1981: 3). Esta definición, que establece el encuadre literario de esta modalidad, resulta sumamente útil al momento de establecer la diferencia con otros conceptos, como por ejemplo el de sátira.

Para la crítica canadiense, la característica fundamental de la parodia es la “distancia crítica entre el texto de fondo (parodiado) y el texto nuevo” (Hutcheon, s/f: 2). En lo que respecta al amanuense, esta afirmación pone de relieve su primigenio carácter de lector. En lo que respecta a la producción, lo que diferencia a la parodia de otros tipos intertextuales es que funciona “siempre de manera paradójica, es decir, a fin de marcar una trasgresión de la *doxa* literaria” (Hutcheon, 1981: 4). De este modo, la parodia se constituye en el espacio natural de la diferenciación y de la toma de postura frente a la tradición. A esta toma de postura es a la que se refiere Noé Jitrik cuando habla de que parodiar implica una decisión (Jitrik, 1993), decisión que, necesariamente, señala la diferencia.

En la misma línea, respecto de las relaciones entre lectura y producción del nuevo texto, Salvador Crespo Matellán considera a la parodia un ejemplo interesante de “poética aplicada” (Crespo Matellán, 1979: 182). Para este crítico, la parodia permite la expansión de una serie de posibilidades que la obra primera contenía en latencia. Una

de las características esenciales de esta modalidad sería entonces, su productividad. Por esto es que Jitrik la considera un: “artefacto” o, dicho con sus palabras, un “aparato productor de textos” (Jitrik, 1993: 13).

En América Latina, este “aparato” adquiere una importancia crucial. Si la búsqueda de la voz propia fue y sigue siendo una constante en la literatura latinoamericana, siempre atenta a los modelos metropolitanos, la parodia es claramente funcional a esta búsqueda, ya que permite la diferenciación del modelo original y, al mismo tiempo, legaliza la propia estética (Rotker, 1993). En la visión de Susana Rotker, “si parodiar es diferenciarse, diferenciarse es, a la vez, un modo de comenzar a ser” (p. 126). Por esta razón es que la parodia puede considerarse un elemento esencial en la literatura latinoamericana.

1.1.1. La parodia burlesca

Como se verá más detenidamente en el apartado dos de este capítulo, la palabra “parodia”, no siempre es sinónimo de burla. Sin embargo, en este primer apartado, el concepto es considerado en este sentido. Para hablar entonces de parodia burlesca, se hace necesaria la precisión conceptual.

Al momento de separar el concepto de “burlesco” del de “sátira”, Robert Jammes considera que la diferencia fundamental entre los dos es extraliteraria: la actitud crítica del escritor en relación con el sistema de valores que sostiene la ideología dominante. Frente a estos valores, sátira y burla adoptan actitudes distanciadas, ya que “el autor satírico se coloca en ese sistema de valores, lo acepta y critica lo que contradice a esta ideología. El autor burlesco –o la literatura burlesca– se sitúa fuera del sistema, frente a él y contra él: a los valores de la ideología dominante opone unos antivalores, de sentido inverso a aquéllos, los exalta y proclama su superioridad” (Jammes citado por Marchese y Forradellas, 2000: 45).

Por su parte, instalado en el sistema literario, Ignacio Arellano, propone que las nociones de "satírico" y de "burlesco" no participan de la misma categoría, ya que el primer concepto tendría cabida en el marco del "género", mientras que el segundo estaría más relacionado con el "estilo". Al reconocer esta pertenencia a distintas esferas, acepta que ambas categorías, si bien coexisten, se interfieren en planos distintos (Arellano, 1984: 36). Entre estas coordenadas se mueve la poesía de Charlie Feiling.

1.2. Amor a Roma de Charlie Feiling

La obra de Feiling, poeta, periodista cultural, novelista y profesor de Lenguas clásicas, se publica fundamentalmente en la década del noventa. Su único libro de poemas, *Amor a Roma*, de 1995, recoge textos escritos a partir de 1979: "fue lo primero que escribí pero es lo último que me han publicado", dirá más tarde Feiling, al tiempo que caracterizará su texto como compuesto por "extrañas rimas, paródicos metros y absoluta falta de ideas" (Feiling, 2001).

La experiencia que contextualiza la escritura de estos poemas es relevada por el autor a partir de su vida privada: "el libro me acompañó mientras: ingresaba a la carrera de Letras, emigraba y volvía al país, me casaba, enfermaba de gravedad y me curaba por un rato, me graduaba y dedicaba a la docencia universitaria, emigraba otra vez, me divorciaba, decidía abandonar la docencia y regresar al país para dedicarme de lleno al periodismo y la literatura, me enamoraba para siempre, publicaba dos novelas y terminaba una tercera" (Feiling, 2001).

El libro aparece estructurado en dos partes, cuyos títulos ofrecen una visión irónica del lugar de enunciación del autor, ya que se llama "Versiones" a los poemas de Feiling y a los traducidos por él y, en cambio, se llama "Poemas" a los poemas originales de otros autores. La sección "Versiones", entonces, está compuesta por 37 poemas, 26 de autoría del propio Feiling (uno de ellos, escrito en inglés) y 11 traducciones de textos de

autores latinos, ingleses y norteamericanos. La segunda parte contiene 13 poemas, 11 de los cuales son los originales "vertidos" en la primera parte. De los dos textos restantes, uno pertenece a Luis Chitarroni, amigo del poeta, y el otro a Leight Hunt, poeta inglés del siglo XIX. A partir de esta estructura, Feiling presenta su palindrómica concepción poética: "*Amor a Roma* consta de dos partes que se corresponden al movimiento de los ojos al recorrer al frase: izquierda a derecha, para recoger el sentido, y luego derecha a izquierda, para constatar que el 'nuevo' sentido no difiera del viejo" (Feiling, 2001)².

Dos ejes estructuran el libro: la parodia burlesca, que le permite revisar la tradición desde el gesto de la desacralización; y la sátira, que le permite inscribirse en la antiquísima tradición latina del *fustigat mores*, tradición que, si bien se remonta a Roma, tiene en la España del Siglo de Oro uno de sus momentos más conspicuos³. El mismo poeta es consciente de la transgresora *tradición selectiva* en la cual se mueve. Habla así de "una serie de tradiciones poéticas para mí fundamentales: la latina, la española del Siglo de Oro, la inglesa a partir del siglo diecisiete, el casticismo, algo de la gauchesca y bastante de lunfardo, tango y *graffiti* de baño público" (Feiling, 2001). Si bien Feiling incorpora al tango, al lunfardo y al *graffiti*, el producto de sus reescrituras está muy alejado de la órbita de lo popular. Es, decididamente, poesía hermética, poesía "de código". El centro de mi análisis serán los elementos relacionados con la tradición española del Siglo de Oro.

1.2.1. La parodia al movimiento cultural: el estilo de Góngora

El Siglo de Oro español, en tanto modelo clásico de perfección formal, se presenta como "blanco" a ser parodiado, ya que uno de los objetivos de la parodia burlesca es la

² El juego de inversión de letras "Roma-amor", base del título del libro de Feiling, es uno de los ejemplos que propone Lázaro Carreter como procedimiento conceptista típico (Lázaro Carreter, 1966: 28).

³ La inscripción de Feiling en la sátira tiene como referente áureo a Quevedo. En el poema "Plango vulnera" realiza una reescritura de dos romances del español: "Refiere su nacimiento y las propiedades que le comunicó" (poema 696) y "Refiere él mismo sus defectos en boca de otros" (poema 775, ambas numeraciones de Blecua).

abolición de las jerarquías impuestas por la tradición: lo que Severo Sarduy llama "destronamiento" (Sarduy, 1972: 183). La funcionalidad de la parodia, en tanto discurso revolucionario que subvierte jerarquías, es reconocida así por Hutcheon: "the rol of self-consciously revolutionary texts is to rework those discourses whose weight has become tyrannical". (Hutcheon, 1985: 72). De toda la poesía del Siglo de Oro, la que condesa más acabadamente para la posteridad la representación de la época, es, sin duda, la de Luis de Góngora. Por esta razón es elegida por Feiling para socavar el estilo áureo.

Para evidenciar la burla gongorina, tomaremos sólo uno de los múltiples ejemplos en los que aparece la parodia a los textos del poeta cordobés. El procedimiento de Feiling consiste en respetar el esquema sintáctico y llenarlo con un contenido semántico irrelevante o degradado. En el poema "Común requiebro" se señala, desde el título, esta connivencia: el sustantivo, que remite al galanteo más hispánico, es adjetivado como "común", en tanto "basto", ya que el yo lírico solicita de la mujer prácticas sexuales concretas.

Común requiebro

Mentulada pastilla no te digo
que aceptes en un cine, ni las faldas
espero que recojas si este amigo
cruzar quiere el Mar Negro a tus espaldas.

No presumo siquiera del Mar Rojo
(que es sencillo vadear cuando las caldas
perfumadas están por el despojo
del Egipto monarca), no esmeraldas

contemplo en cardenales, o carbúnculos
dejarte con mis golpes que disputen
el antiguo imprimátur del homúnculo

que primero gozó con tu disfrute.

¡Por pedirte que bebas mi calostro,
no soy yo Rasputín ni Cagliostro!

En primer lugar, el texto es un soneto. Pero no un soneto *fecho al itálico modo*, sino un soneto que presenta la estructura métrica del soneto inglés, una de las tradiciones que Feiling cruza con la aurisecular. El texto comienza con los versos "Mentulada pastilla no te digo / que aceptes en un cine". La primera remisión a Góngora es léxica: la elección del cultismo "mentulada" por "mentolada". La segunda la constituye el hipérbaton, tan típico de la construcción sintáctica del poeta español. El desorden sintáctico, que Góngora cultivó para asimilar el castellano al latín, es exacerbado por Feiling. Una de las formas más reconocidas del hipérbaton gongorino, la separación de la negación del verbo (Alonso, 1955: 210), es retomada por Feiling en construcciones como "no esmeraldas contemplo en cardenales", para aludir a los golpes que el cafishio anterior dejó en la "mujer amada"⁴.

El segundo texto en el que es posible encontrar una parodia al movimiento cultural es el poema "Oídos sordos":

¿Que un tósigo la fiebre encaramada
extingue de las horas, y escatima
legumbre ni animal ni enjalbegada
viejita conculcar? ¿Que amable vulto
preserva el cirujano, mas no atina
su tajo a suscitar, del pene enhiesto,
heroico borbotón? ¿Que un gayo gesto

⁴ Es la "fórmula" sintáctica que Dámaso Alonso llama "A, sino B", y que el crítico considera: "uno de los giros estilísticos que con más frecuencia prodiga el poeta [Góngora]" (Alonso, 1967: 156). Pueden verse como ejemplos de la *Fábula de Polifemo y Galatea* ("No al Cíclope atribuye, no, la ofrenda" v. 233). En los sonetos, la fórmula aparece, entre otros, en el N° 61: "cubra esas nobles faltas desde ahora / no estofa humilde de flamencos paños" y en el N° 71: "No destrozada nave en roca dura / tocó la playa más arrepentida". La numeración de los sonetos corresponde a la edición de Ciplijauskaité.

estría es de los vermes, vericuelo
protervo donde prístina soflama
repliegues cubrirán, como a repleto
estigma de tumor? ¿Que tarde clama
esfínter cuado clíster poco goza
de asilo en la vejez, y el agua fría?

¿Entiende tales voces la mocosa
cerril, que me sacó

carpiendo el día?

¿O pulsar un amor requiere plectro
complaciente y mendaz, cuyo meneo
no hipómanes evoque, sino electro
las carnechitas finja?

Al voleo:

retruécano de Angélica es Medoro:
“dejémonos de justas, que mañana
ni sana hosanna, colita de rana

quedará

ni el loro”.

El poema toma la lírica gongorina como blanco al que destina todos sus dardos: la parodia a la elección del léxico, de un cultismo hermético e hiperbólico; el uso de acepciones perdidas en la significación castellana; la entronización del hipérbaton como procedimiento sintáctico privilegiado: todo remite a Góngora, a lo que se suma la degradación temática que el poema propone. Así, la famosa crítica que hiciera Juan de Jáuregui al poeta cordobés: “Parece a veces que va V.m. a decir cosas de gran peso y sale con una bagatela o malpare un ratón” (Jáuregui, 2002, 12), se transforma aquí, no en “bagatela”, sino en cruda alusión sexual. Feiling establece entonces una doble

distancia: la primera, entre el texto parodiado y el texto parodiante, la segunda, entre el referente degradado del texto parodiante y el léxico y la sintaxis elevada del propio texto⁵.

Al final del texto aparece la mención a Angélica y a Medoro, protagonistas del extenso poema épico de Lope *La hermosura de Angélica*. Feiling, en su texto "Oídos sordos", evidencia el mismo procedimiento que mostraba con respecto a los textos de Góngora: el sostén del esqueleto, con contenido degradado. El poeta argentino mantiene, en este caso, la métrica lopesca, la tirada de endecasílabos, pero reemplaza lo épico de la justa medieval, tema del hipotexto, por la alusión vulgar: "dejémonos de justas, que mañana / ni sana hosanna, colita de rana / quedará / ni el loro".

1.2.2. La parodia al género pastoril: de Garcilaso a Góngora

De todos los géneros en boga en el Siglo de Oro español (la lírica amorosa, los libros de caballerías, la picaresca, la bizantina, etc.), ninguno llega al altísimo grado de idealización de la pastoril. Si bien este género encontró en la égloga o en la octava real su modo métrico más acabado, también esta modalidad alcanzó al soneto⁶. La cosmovisión de la pastoril concibe a la realidad como "una vida blanda, sentimental, artificial, en la cual los pastores se quejan en elegante discurso, con fuertes reminiscencias platónicas de sus amorosas fortunas e infortunios" (Salinas, 1983: 231). Esta concepción es el blanco elegido por Feiling. Si bien la pastoril hunde sus raíces en Grecia y Roma, la presencia del género en el Siglo de Oro, desde Garcilaso en adelante, es absolutamente notable. El lamento amoroso del pastor por el desdén o la pérdida de su pastora amada, supremo modo de concebir el amor neoplatónico, es aludido y burlado por el poeta argentino. La intención desacralizante de lo institucional,

⁵ "While the act and form of parody are those of incorporation, its function is one of separation and contrast. Unlike imitation, quotation, or even allusion, parody requires that critical ironic distance" (Hutcheon, 1985: 34).

⁶ Como ejemplos señalo, entre muchos otros: el soneto amoroso 56 de Góngora, cuya primera estrofa constituye un acabado ejemplo del *locus amoenus* y el soneto 57, que tiene como protagonista a una pastora llamada "Flérida", cuyo nombre retoma Feiling en "Olor a oveja".

puesta en evidencia en el apartado anterior, es retomada aquí. Feiling se vale del género para cuestionar las instituciones:

Quinto centenario

Pastores llorosos, locos,
fabricaron Jorge y Gil:
poemas fueron sus mocos.

¿Amores? No hallaron pocos
(allí es primavera abril)
pastores llorosos, locos.

De la pimienta y los cocos,
la hoguera, el garrote vil,
poemas fueron sus mocos.

Mezquitas tragaron, zocos,
como polilla un candil,
pastores llorosos, locos.

La condena sin revocos
sorbieron de Arauco y mil:
poemas fueron sus mocos.

Ahora sólo unos pocos
nos quedan (con Pecos Bill)
pastores de amores locos
y sus poemas, los mocos.

Así, los dos autores de novela pastoril más leídos del siglo XVI en España, Jorge de Montemayor, creador de *Los siete libros de Diana*, y a Gil Polo, autor de *Diana enamorada*, las “autoridades” del género en la concepción de Bloom, son aludidos por el argentino, ya no desde la lógica del “lamento”, sino desde la escatológica y degradada mención a los “mocos”.

El *locus amoenus*, paisaje idealizado propio del género, es confrontado por Feiling con el poco amable contexto histórico. Con este propósito, alude a la Inquisición; a la persecución de los moros; al genocidio en América: el “lado oculto” de la idealización.

La diferencia que establece la última estrofa, marcada por la distinta métrica, lleva la crítica de lo histórico a lo literario: si el Siglo de Oro transformó sus “mocos” en poemas pastoriles, en la actualidad, los pocos pastores que quedan capaces de “amores locos”, sólo escriben “mocos”. La “tradición selectiva” reconocida por el mismo Feiling, que enlaza poesía del Siglo de Oro con el lunfardo porteño contemporáneo, encuentra aquí expresión acabada: en este registro de lengua, “mandarse un moco”, es cometer una equivocación.

Otro poema retoma el género, y desde su título plantea la parodia burlesca:

Olor a oveja

*Personas: Tirreno, Lisi*⁷

Tirreno

Implementan pastoras mi desquicio,
me impacientan las tres con grave carga;
Lisi, y Flérida, y Cintia, por un año,

⁷ Resulta casi obvio recordar que la pastoril del Siglo de Oro, presenta, como marca característica, la inclusión de nombres exóticos que señalan la artificiosidad del género. “Tirreno” es uno de los pastores que se lamenta en la “Égloga III” de Garcilaso de la Vega. “Lisi” es un nombre que aparece en múltiples textos áureos. Quizá el caso más representativo sea el uso que le da Francisco de Quevedo en tanto destinataria de su *Canzoniere*, “Canta sola a Lisi”.

en mi zampoña han dado nota amarga.
Cuando escéptico amor el torpe juicio
requiere sorprender, Lisi un rebaño
 que cuide, Cintia un baño
 me pide en el arroyo,
 y Férida mi apoyo
para dormirse oyendo las cigarras.
Este ameno lugar con torpes garras
la fiera ha desmentido, que lacera
 las sutiles amarras
con que inmóvil en mí tuve a Citera.

Fueras más dulce, Flérída, que fruta
en el cercado ajeno contemplada,
fueras más blanda y dulce sin reproche
si no temiera yo que tu mirada
no cuida de este tonto, ni disputa
con soñadas rivales por la noche,
 ni a fíbula ni broche
 sospecha que resiento
 ser el solo implemento
que tu palio atraviesa como adorno.
Este ameno lugar, por el bochorno,
Menalio ha abandonado; reverbera
 con ansias de retorno
en el calor del aire mi Citera.

Lisi

Corrido así, Tirreno, poco enhiesto,
y en varias direcciones, precozmente,

si derramas tu próstata reacia
no me asombre que Flérida el urgente
deseo te dilate.

Pero apuesto
que despachada Flérida sin gracia,
ahora cantarás verdes Otelos,
etcéteras de Cintia y sus anhelos.

Tirreno

El inquieto rebaño que te cuido,
oh Lisi, la pregunta me autoriza.
¿Por qué cansada Cintia se me finge
y su mano eficaz la antigua prisa
que usaba sobre el cetro de Cupido
retarda ya? ¿Por qué su boca astringe,
o es a mi lengua esfinge
esa espesa saliva
que otrora con lasciva
pasión manaba y pelos, presurosa?
Este ameno lugar la bella esposa
de Ditis visitaba cuando era
tan joven, ardorosa
en Cintia la pasión que urdió Citera.

Lisi

Pastores son los hombres cuya verga
cansada taquicardia les dispensa
(y a nosotras hartazgo del acedo
trabajo de soplar sin recompensa).

Mas Citera el castigo

no posterga:

si al amor de pastores suple un dedo,
es la suerte de aquel a quien aqueja
de pastoras amor, mierda de oveja.

El texto se presenta como respetuoso de algunas de las más estrictas tradiciones de la pastoril: el diálogo entre dos pastores; la métrica (estancias de catorce versos, con rima consonante), la selección léxica ("zampoña", "enhiesto"), los recursos retóricos típicos (hipérbatos sintácticos como "Cuando escéptico amor el torpe juicio / requiere suspender"). Sin embargo, en cada uno de estos elementos, reside la desviación: el diálogo del poema de Feiling no es un diálogo de dos varones que plantean su "dulce lamentar", al modo garcilasiano. Es una disputa violenta entre un pastor y una pastora. Respecto de la métrica, si bien conserva la regularidad descrita a lo largo de todo el poema, la voz femenina habla en estrofas de 9 versos, que contrapuntean los 14 de la voz masculina. Incluir la voz femenina deriva en otros "desarreglos" del texto. Lo que en el discurso pastoril se presentaba como espiritual e idealizado, a través de la selección léxica que remitía al mundo clásico, aquí aparece como lascivo y concreto: "Implementan pastoras mi desquicio, / me impacientan las tres con grave carga; / Lisi y Flérída y Cintia, por un año, / en mi zampoña han dado nota amarga". Las marcas genéricas, evidenciadas desde la onomástica clásica de las pastoras y desde el uso de la palabra "zampoña", se ven bruscamente contrarrestadas por el hecho de que las "damas" sean tres y por la crudeza de la alusión sexual. El tópico de la flauta del pastor, que en la lírica española se puede encontrar desde Garcilaso hasta Góngora por lo menos, es parodiado burlescamente por la pastora: "y nosotras hartazgo del acedo / trabajo de soplar sin recompensa". El "hermoso cuello blanco, enhiesto", de la amada del soneto XXIII de Garcilaso, se transforma en el reclamo de la Lisi de Feiling en un varón "poco enhiesto".

En la pastoril del Siglo de Oro, que, entre otras tradiciones, revitaliza el mito de Orfeo, las ovejas acompañan el verso siempre lamentoso y melancólico pero armónico y

elegante⁸. En la pastoril de Feiling, las ovejas remiten a la realidad más brutal, como lo pone en evidencia el título y lo subraya el final del poema.

1.2.3. La parodia a los tópicos: el *locus amoenus* y el *carpe diem*

En el poema comentado en el apartado anterior ya es posible observar que Feiling menciona tres veces “este ameno lugar”, las tres en boca de Tirreno. El tópico del *locus amoenus*, si bien presenta ilustres antecedentes en lengua castellana (el caso de Gonzalo de Berceo, por ejemplo), es instaurado definitivamente en el siglo XVI, a partir de las églogas de Garcilaso de la Vega.

El *locus amoenus*, “eternamente edénico, un lugar pacífico y sombreado, compuesto por lo general de al menos un árbol, blanda hierba y un corriente manantial o arroyo, o quizás algunas brillantes flores, el canto de los pájaros y una suave brisa” (Rivers, 1981: 292), minuciosamente descrito por Garcilaso, es simplemente aludido por Feiling. El argentino juega con la representación clásica que se tiene de este espacio para lograr su deconstrucción. Así, “este ameno lugar con torpes garras / la fiera ha desmentido”; y también “este ameno lugar, por el bochorno, / Menalio ha abandonado”. Las garras de la parodia, a través de la representación del bochorno, acaban con el mundo idealizado del Renacimiento, en un momento (el siglo XX) y en un lugar (la Argentina) en los cuales la idealización sólo puede resultar objeto de burla.

Es que la poesía de Feiling admite sin dificultad una lectura política. Los modos de desacralizar el discurso instaurado, la parodia a movimientos, géneros, tópicos, pueden tener una clara alusión contextual (los poemas empezaron a escribirse en la década del setenta). La representación distorsionada del modelo, sea histórico, genérico o tópico, señala la otra distorsión, de la cual no se habla. La degradación y la revelación de lo oculto, operaciones propias de la parodia burlesca, cuestionan el sistema literario y, por

⁸ “El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso; / he de contar, sus quejas imitando; / cuyas ovejas al cantar sabroso / estaban muy atentas, los amores / de pacer olvidadas, escuchando”, Garcilaso, “Égloga I”, vv. 1 al 6.

extensión, cualquier sistema. La burla que la parodia culta intenta, accesible a unos pocos, se ríe del poderoso sin que él pueda advertirlo. Pocos son los poemas "referenciales" que aparecen en *Amor a Roma*. Uno de ellos, "País de mala muerte", poema dedicado a "José Luis R., un héroe de nuestro tiempo", comienza con la desacralización del discurso oficial "¿Tenemos esa edad, que nos mintieron de oro?". Por otro lado, el título del texto, al modo conceptista, juega con dos significados del mismo significante: "De mala muerte" en tanto país pobre, miserable; y "de mala muerte" en tanto país en el que se muere mal (resuena la frase "muerte de mala muerte se lo llevó al riojano", perteneciente a una de las versiones de "El general Quiroga va en coche al muere", de Borges, poema que tematiza la muerte a manos del aparato estatal). Entre otras marcas de desacralización paródica con esta función, aparece el poema "Gorro frigio", que no alude al símbolo patrio, sino al nombre de una bailanta del barrio de Once.

Al momento de hablar de tópicos literarios, pocos con más linaje que el *carpe diem*, que puede rastrearse desde Grecia y que encuentra su nombre en la Oda 11 del libro I de Horacio. El poema que introduce esta temática en la lírica castellana es el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, "En tanto que de rosa y azucena". Este poema inaugural reconoce una larguísima filiación que atraviesa los siglos XVI y XVII. Feiling se hace cargo de esta tradición en su poema "Inkhorn" ("Tintero de cuerno").

Así en vuestro mirar ardiente, honesto,
colijo que me toca
lo honesto únicamente, ya que llama evoca
impétigo en los otros, cuando no un palimpsesto
de "¿y era ESTE el bolu
qué tal, vos sos el do
cimasta perspicaz... del prólogo p'ra GOLU
'Garcilaso: poliptoton y yo'?"

Cuando bruñido el sol relumbra en vano

(a la pileta llego),
presumo por la espalda el bronceador TU mano
¿no esparció? Servicial, muy servicial se rego
dea de un moreno Atlas:
espera en su recreo
ver que el agua te empuje más adentro la reho
gada malla. I WIELD - *no bloody cutlass.*

Mostrarse la color en vuestro gesto
es cosa inusitada;
ya te mencione a Thais, ya *courtois* con balada,
mi bollo de papel (por más que apunte), cesto
jamás alcanza. "¿Vida,
no viste 'l suplemento
de hoy de *La Nación*, donde escribió un Atrida
'Lo eterno femenino. Pentimiento'?"

No menos ojos que clavel temprano
concentra la entrevista
premura de tu lengua cuando el desdén lozano
asoma entre tus labios, o mientras dura arista
socava de una dismi
nuida palabra obscena.
Como al principio estoy con fémina anfisbena,
incapaz de saber. *Will Jenny kiss me?*

Varias son las operaciones que realiza sobre el soneto de Garcilaso, todas ellas burlescas o degradantes. El ambiente atemporal que se presenta como escenario para la descripción minuciosa de la mujer amada en el soneto, que responde rigurosamente al canon de belleza renacentista, es reemplazado en el poema de Feiling por una conversación de prologuistas de la serie GOLU de editorial Kapelusz, al borde de una

pileta de natación en verano. El propio discurso "culto" es burlado en el título del potencial prólogo "Garcilaso: poliptoton y yo".

La tentación que la belleza femenina plantea en el hipotexto, tentación que se ve atemperada por el sentido de la honra de la dama: "que vuestro mirar ardiente, honesto, / enciende el corazón y lo refrena" (Soneto XXIII); es sustituida por el rechazo sin más de la mujer en el caso de Feiling: "Así, en vuestro mirar ardiente, honesto, / colijo que me toca / lo honesto únicamente". La figura petrarquista del rubio cabello de la dama "esparcido" alrededor del cuello por efecto del viento es desplazada al pueril hecho de no haberse puesto bronceador antes de tomar sol: "Cuando bruñido el sol relumbra en vano / (a la pileta llego), / presumo por la espalda el bronceador TU mano / ¿no esparció?".

La representación de la mujer en Garcilaso plantea el equilibrio idealizado entre tentación y honra, subrayado desde al alternancia entre la "rosa" que representa la pasión y el rubor del rostro y la "azucena", que alude al mismo tiempo a lo blanco de la piel y a la pureza (Stanton, 1980). Esta dualidad clásica aparece en la representación de lo femenino del poema argentino como la "fémica anfisbena", desvergonzada, ya que "Mostrarse la color en vuestro gesto / es cosa inusitada".

El tópico horaciano representa el intento de captura del instante de la plenitud y del goce supremo. El desmontar este aparato plantea no sólo la inutilidad de este intento, sino también el descreimiento en la existencia de esta plenitud. La reiteración burlesca del tópico lo señala como tal, y al hacerlo, pone en evidencia un esqueleto vacío.

En síntesis, la poesía de Feiling aparece como una potenciación del barroco. Por un lado, duplica la antítesis plenamente barroca entre lo sublime y lo obscuro, tan característica de la estética de Quevedo. Por el otro, se presenta como un poeta neobarroco que retoma a Góngora sin las mediaciones del "camino cubano" (Lezama y Sarduy). Del poeta cordobés toma concretamente la erudición, a la que, también

barrocamente, somete a la oscilación exaltación / degradación. Duplicación de lo doble, degradación de lo instituido: gestos barrocos.

2. La parodia reverente: *Guárdales, pues, respeto a versos tales*⁹

2.1. Algunos conceptos fundamentales

2.1.1. Las etimologías de la palabra "parodia"

En el texto de Linda Hutcheon ya citado para la definición del concepto de parodia, la estudiosa se detiene en la ambigüedad etimológica de la palabra. Así, afirma que, si bien no hay dudas respecto de que la raíz griega *odos* significa "canto", "el prefijo *para* tiene dos significaciones algo contradictorias" (Hutcheon, 1981:3). A partir de esta consideración, Hutcheon elabora una doble clasificación de parodia. Si se tiene en cuenta el prefijo griego *para*, entendido como sinónimo de "de cara a" o "contra": "la parodia se define como "contracanto" [...] esta es la significación evocada para acentuar la intención paródica tradicional [...] es decir, el deseo de provocar un efecto cómico, ridículo, denigrante" (p. 3). Esto daría como resultado "un *ethos* paródico contestatario, incluso provocador" (p. 7). Lo que en el primer apartado de este trabajo se denominó "parodia burlesca"¹⁰.

Si se tiene en cuenta el prefijo griego *para* entendido como sinónimo de "al lado de", el resultado sería "un acuerdo, una intimidad, y no un contraste" (p.4), lo que deviene en "la posibilidad de un *ethos* respetuoso" (p.7), ya que, en este caso, el distanciamiento crítico entre el texto parodiante y texto parodiado no intenta degradar el hipotexto. El

⁹ Verso noveno del Soneto 830 "Contra el mismo [Góngora]", de Francisco de Quevedo (edición de Blecua).

¹⁰ Para Hutcheon, el concepto de *ethos* "no es comparable de ninguna manera al *ethos* aristotélico, por el contrario se parece más al *pathos*, un sentimiento que el codificador busca comunicar al decodificador. El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que, sin embargo, es motivada por un don objetivo: el texto" (Hutcheon, 1981: 5).

efecto es que la parodia "inaugura otro sistema aunque ratificando el anterior" (Jitrik, 1993: 17). Esta ratificación es el punto de partida para el homenaje.

2.1.2 Procedimientos y fines de la parodia reverente

Al considerar los procedimientos paródicos, los críticos señalan algunos como característicos: repetición, interferencia, conmutación, acentuación, aclaración (Jitrik, 1993: 18). De todos estos, rescato el más subrayado por los teóricos: la inversión. Así, dirá Susana Rotker: "La parodia puede entenderse como una especie de espejo deformante que, como todo juego especular, produce una imagen resultante que es a la vez homenaje y violencia al objeto original" (Rotker, 1993: 113).

Al tener en cuenta los fines de este tipo de parodia, si bien pueden señalarse varios, dos aparecen como centrales: en primer lugar, la posibilidad de ratificar la tradición. Esta posibilidad aparece enmarcada en aquello que decía Derrida y que fue citado en el capítulo uno de este trabajo: "el valor de arquía trascendental debe hacer experimentar su necesidad antes de dejarse tachar" (Derrida, citado por Ferro, 1995: 107).

En segundo lugar, el que parece ser el más abarcador: la deconstrucción del hipotexto como objetivo a alcanzar. Esta deconstrucción no tiene como fin la degradación, sino, muy por el contrario, resulta "un modo de 'actualizar', es decir de llamar la atención sobre las convenciones literarias" (Franco, 1978: 4). De esta manera, la parodia pondría en evidencia el "material" de trabajo del texto. En palabras de Leónidas Lamborghini: "Juego, penetro la materia del Modelo. Traspaso sus límites. Su magma verbal se agita. Su gramática estalla. El Modelo ha vuelto a su caos original" (Lamborghini, 2007: 20). El poeta, enfrentado a ese "caos original", que lo impulsará a su propia escritura, se pregunta: "¿Esto es iconoclastia? ¿Falta de respeto? No es mi intención. Por otra parte, pienso, no hay mayor escándalo que convertir al Modelo en una momia célebre, pero momia al fin y al cabo" (p.19).

2.2. La inversión como procedimiento paródico

2.2.1. Cortázar y el soneto

El de Cortázar no es un nombre que, en el campo literario, se asocie inmediatamente al soneto. Poco se recuerda que el primer libro publicado por Cortázar, *Presencia*, de 1938, es un libro de sonetos, que aparece bajo el seudónimo de Julio Denis. Algunos de estos sonetos son rescatados en *Salvo el crepúsculo*, su último libro de poemas de 1984, en el cual aparecen junto con otros textos en un apartado que lleva por título "Preludios y sonetos"¹¹. El apartado incluye veintidós poemas, de los cuales catorce son sonetos, número que parece significativo, ya que podría decirse que escribe un soneto por cada verso que compone la forma canónica.

El libro es una curiosa miscelánea de poemas, largas citas de otros autores y textos en prosa. Además del apartado concreto que ya fue descrito, en otro de ellos, "El agua entre los dedos", aparece un texto titulado simplemente: "Soneto". En "Salvo el crepúsculo", otro de los subtítulos que dividen el libro, aparecen "Tres sonetos eróticos" y, en "Ars amandi", una especie de "declaración de principios" titulada "In itálico modo", que antecede a tres textos titulados "Tre donne". Cada uno de los sonetos de este apartado lleva a su vez como subtítulo un nombre de mujer: "Simonetta", "Carla", "Eleonora". Ahora bien, lo peculiar de estos textos (además de responder a la vieja consigna vigente desde Garcilaso en nuestra lengua, de que el soneto es el "envase" privilegiado de la lírica amorosa), radica en el idioma en el cual están escritos, que es explicado así: "Aprendí un poco de italiano en los años cincuenta, y con nuestra tendencia argentina a parodiar una lengua que practicamos sobre todo en su versión degradada, el *cocoliche*, nunca me costó inventar largos discursos perfectamente aberrantes para regocijo casi exclusivamente mío" (Cortázar, 1984: 103).

¹¹ Según Jaime Alazraki, "durante muchos años guardó [Cortázar] en las gavetas de su escritorio los manuscritos de dos volúmenes de poesías –*Preludios y sonetos* (1944) y *Razones de la cólera* (1950-1956) –, de los cuales dio cuenta por primera vez Graciela de Sola" (Alazraki, 1994: 36).

La operación que realiza Cortázar, escribir sonetos en "algo" parecido al italiano, puede leerse como la imposibilidad de soslayar el origen de esta forma poética. Resulta coherente, por otro lado, que el autor conciba a la parodia como modo de "apropiarse" del soneto, dado el carácter de ruptura frente a lo establecido que plantea, en líneas generales, su literatura.

Compone, pues, Cortázar, sus "sonetos macarrónicos" con esta aclaración previa: "Lo mío [...] consiste simplemente en sonetos que cuidan el ritmo y la rima para hacer caer al lector en el garlito de la cadencia, y que acumulan frases sin sentido donde se mezclan voces italianas con otras inventadas a vuelapluma. En resumen, *lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo*, por lo cual me pareció útil poner acentos a la española para facilitar una lectura en voz alta, que aconsejo tan falsa como el resto, es decir, apasionada y vehemente" (Cortázar, 1984: 104, destacado mío).

Estamos frente al soneto concebido como "abstracción" formal, casi como concepto. Este concepto se concreta prácticamente a través de dos elementos, ritmo y rima. Y no sólo hace abstracción de elementos que se nos antojarían indispensables, como el significado, sino que construye el soneto eludiendo hasta a la propia lengua. Cabe aquí la reflexión que realiza Mercedes Blanco respecto de los sonetos del *Licenciado Tomé de Burguillos* de Lope de Vega: "Estos sonetos no dicen nada salvo qué cosa es un soneto" (Blanco, 2000, 233).

En el apartado "Salvo el crepúsculo", antes de "Tres sonetos eróticos", Cortázar se explaya: "¿Sonetos, en estos tiempos de tormenta? Anacrónicos para muchos, yo los siento más bien ucrónicos. Después de todo, el soneto es el agazapado incubo de la poesía en lengua castellana, y el poeta sabe que en cualquier momento asomará la Violante que le mande hacer ese soneto". (Cortázar, 1984: 185).

Estas declaraciones, por un lado, señalan la atemporalidad de la forma poética. Por otro, insisten en el valor del soneto "en lengua castellana", como molde necesario del

que el idioma se apropió hasta volverlo casi sinónimo del fenómeno poético. La mención de Violante, reivindica al soneto en tanto forma. De modo que, lo que Cortázar señala al escribir sonetos, es la vigencia de la composición entendida como metro y como género, como soporte poético por excelencia.

La estética de Julio Cortázar plantea la inversión especular como uno de sus procedimientos favoritos. La mayoría de sus cuentos canónicos recurren a este procedimiento en alguna dimensión (espacial, temporal, social, ontológica)¹². Por supuesto que, en estos casos, la inversión no tiene un uso paródico. En el caso del soneto, Cortázar vuelve a utilizar el recurso discursivo que le es característico, pero puesto, ahora sí, al servicio de la parodia. Es el caso de "Lucas, sus sonetos", de *Un tal Lucas*, de 1979.

Afirma el primer párrafo del texto: "Con la misma henchida satisfacción de una gallina, de tanto en tanto, Lucas pone un soneto. Nadie se extraña: huevo y soneto se parecen por lo riguroso, lo acabado, lo terso, lo frágilmente duro. Efímeros, incalculables, el tiempo y algo como la fatalidad los reiteran, idénticos y monótonos y perfectos" (Cortázar, 1994: 313). Obviamente, lo que interesa es la configuración del concepto "soneto" que arma el personaje, tan relacionado con la perfección. A lo largo del texto, se darán otras dos definiciones. Una de ellas, volverá a esta idea: "una relojería que sólo excepcionalmente alcanza a dar la hora justa de la poesía" (p. 316); la otra, "este cangrejo de catorce patas" (p.313), adelanta que la inversión será el principio constructivo del soneto en cuestión.

El texto plantea la dificultad de Lucas, que "se cansó de operar internamente en el soneto y decidió enriquecerlo en su estructura misma" (p. 313), razón por la cual se decidió a escribir un *zipper sonnet*: "el lector habrá comprendido que este soneto puede y debe leerse como quien sube y baja un 'zipper', lo que ya está bien, pero que además

¹² Pienso en textos como "Lejana", de *Bestiario*, "Axolotl", "Continuidad de los parques", o "La noche boca arriba", de *Final de juego*.

la lectura de abajo arriba no da precisamente lo mismo que la de arriba abajo, resultado más bien obvio como intención pero difícil como escritura” (p. 313).

Las experimentaciones con la forma que nos ocupa no son nuevas. Releva Javier Adúriz: “las variables del soneto no sería raro fueran infinitas. Soneto *redoublé* (serie continuada de quince sonetos, en los que a partir del segundo se retoma al comenzar cada línea del primero), *double sonnet* (confeccionado sobre siete rimas pareadas), soneto a lo Pushkin (al parecer, de doble lectura, como forma italiana o inglesa), soneto con estrambote (al que se le agrega una cauda al final, y del que Cervantes dejó uno estupendo), soneto *rinterzatto* (al que en la cauda se le incluye una línea de siete), *sonetto doppio* (que se expande hasta veinte o veintidós versos, por inserción en cada estrofa, de líneas heptasílabas), *Curtal Sonnet* (el que practicó Gerald Manley Hopkins, recortándolo a once líneas y media), el soneto continuo (impulsado por apenas dos rimas). Y la suma sigue, amén del soneto ñoño de los prerrafaelistas” (Adúriz, 2006: 26)¹³.

El texto de Cortázar se ubica en esta línea de experimentación. Si bien el texto puede leerse en clave paródica y hasta de parodia burlesca respecto del modelo, el respeto, la “deferencia” en palabras de Hutcheon, por la forma, es evidente. Lucas subraya la enorme dificultad que implica la escritura de esta forma poética: “para decir la verdad la fabricación del soneto le llevó un tiempo loco” (p.313); “este *Zipper sonnet* tiene en todo caso el mérito de una perseverancia maniática, cien veces rota por palabrotas y desalientos y bollos de papel al canasto pluf” (p. 314); “este sutil trabajo de Aracné” (p. 316); “el balance es una lluvia de bollos de papel, vasos vacíos y ceniceros llenos” (p. 316).

Si la intención manifiesta de Feiling en los poemas de *Amor a Roma* era lograr un texto palindrómico, que se correspondiera “al movimiento de los ojos al recorrer al frase: izquierda a derecha, para recoger el sentido, y luego derecha a izquierda, para

¹³ Adúriz no sólo releva estas formas inusuales del soneto, sino que también las practica. Es el caso del soneto macarrónico “Leda llora el cocoliche”, de su libro *Canción del samurai* (2004), compuesto en el idioma que indica el título y que comienza: “Maledetto il Kaiser, Leda, perché llora.”

constatar que el 'nuevo' sentido no difiera del viejo" (Feiling, 2001), la intención de Lucas –o de Cortázar–, es conseguir que tanto la lectura de arriba hacia abajo como la de abajo hacia arriba tengan sentido¹⁴. Puede observarse que, en la parodia burlesca, Feiling aspira a crear, a partir de dos significantes, un solo sentido: el desacralizante; mientras que, en la parodia reverente, Cortázar quiere conseguir, con un solo significante, dos sentidos diferentes: el tradicional rescatado y el nuevo, que es planteado por la inversión especular del anterior.

Para concretar la escritura de su *Zipper sonnet*, Lucas pone en escena la estética propia de Cortázar: "para lograr *puentes y pasajes* fue preciso que la inspiración funcionara de manera pendular, dejando ir y venir el desarrollo del poema" (p. 313-4)¹⁵; a lo que agrega su reclamo de "lector cómplice" para que la obra se complete: "el *Zipper sonnet* sólo espera del lector, aparte de la admiración, que establezca mental y respiratoriamente la puntuación, ya que si ésta figurara con sus signos no habría modo de pasar los peldaños sin tropezar feo" (p. 314).

Además de señalar tan minuciosamente lo trabajoso de la construcción del poema, Lucas transcribe su *Zipper sonnet*, compuesto por "catorce versos resbalantes y metamorfoseantes" (p. 314):

de arriba abajo o bien de abajo arriba
este camino lleva hacia sí mismo
simulacro de cima ante el abismo
árbol que se levanta o se derriba

¹⁴ David Lagmanovich niega en su conferencia "Europa y América en la minificación de Julio Cortázar" (Instituto Iberoamericano de Berlín, 22 de noviembre de 2007) el "lugar común" de la crítica, de considerar a Lucas como el alter ego de Cortázar. Considera que se trata de "una solución ingenua o primitiva" frente a "la gran destreza" de las "estrategias" del autor. A pesar de esto, en un momento de su charla, afirma: "los recuerdos del personaje Lucas son los recuerdos del escritor Julio Cortázar que es quien los evoca" (Lagmanovich, 2008).

¹⁵ Tan característica de la estética de Cortázar resulta la relación con "puentes y pasajes", que el crítico Mario Goloboff titula al artículo que publica en la *Historia crítica de la literatura argentina*: "Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar".

quien en la alterna imagen lo conciba
será el poeta de este paroxismo
en un amanecer de cataclismo
náufrago que a la arena al fin arriba

vanamente eludiendo su reflejo
antagonista de la simetría
para llegar hasta el dorado gajo

visionario amarrándose a un espejo
obstinado hacedor de la poesía
de abajo arriba o bien de arriba abajo

La "anécdota" de la construcción del poema, tiene su desenlace en la visita que realiza a "Lucas" Haroldo de Campos, "a quien toda combinatoria semántica exalta a niveles tumultuosos" (p. 314) y que, al vertir el soneto al portugués, consigue un producto "considerablemente mejorado" (p. 314), según el propio Lucas.

En este texto, el soneto, en tanto forma posible de ser invertida, aparece como la representación de la literatura. Señala, como ella misma, la autorreferencialidad, ya que es un "camino que lleva hacia sí mismo", de cualquier forma que se lo lea; indica su carácter ficcional, ya que es un "simulacro"; constituye a la forma en el espacio de la experimentación lingüística en dos idiomas diferentes; no puede realizarse por completo sin la colaboración del lector; se abre a posibilidades futuras: "Lucas empezó a soñar con otro *zipper sonnet* cuya doble lectura fuera una contradicción recíproca y a la vez la fundación de una tercera lectura posible" (p.316).

"Lucas, sus sonetos" termina con palabras semejantes a las que Cortázar utilizará para terminar, años más tarde, la presentación de sus "Sonetos eróticos" en *Salvo el crepúsculo*: la mención a Violante. Así, en el final del texto sobre el *zipper sonnet* afirma: "de cosas así se alimenta la poesía, y en una de esas quién te dice, o le dice a

un tercero que recogerá esa esperanza para una vez más colmar, calmar a Violante” (p. 316). En el final de la presentación de los poemas había dicho: “el poeta sabe que en cualquier momento asomará la Violante que le mande hacer ese soneto”. (Cortázar, 1984: 185). Violante aparece aquí como la representación de una diosa voraz y exigente (¿la tradición castellana?) que manda ser calmada y colmada. La condición para ser considerado poeta parece ser ofrecerle el sacrificio de, por lo menos una vez en la vida, “poner un soneto”.

2.2.2. Cortázar y el soneto del Siglo de Oro

Las reseñadas menciones a Violante señalan las lecturas lopescas de Cortázar. Como ya se dijo, es *Salvo el crepúsculo* el libro en el cual la presencia áurea es más notable, ya sea a través de rescates de textos anteriores, como de textos escritos para este libro. En el apartado “El agua entre los dedos” aparece un texto titulado simplemente “Soneto”:

Esto es amor, oh caracol que aloja
la analecta sonora del pasado
y astuto en su recinto ensimismado
reitera azul de mar y rosa roja.

El eco, ya una flor que se deshoja
en perfume y color multiplicado—
Esto es amor, de nuevo marchitado
con la reiteración de cada hoja.

Y nunca menos solo y más seguro
por oscuro, por solo y asumido,
—fidelidad del lirio a su color—

Estatua leal, de espaldas al futuro

con un nombre infinito y repetido
de piedra y sueño y nada, esto es amor.

En este texto resuena Lope, no sólo por el carácter amoroso del poema, sino, básicamente por su principio y su final idénticos, que lo enmarcan especularmente. También resuena levemente Lezama Lima en la imagen del caracol que se halla “en su recinto ensimismado” (“¿La poesía? Un caracol nocturno en un rectángulo de agua” definió el autor cubano en “Playas del árbol”) y en “analecta sonora del pasado” (que recuerda otro título de Lezama, *Analecta del reloj* [1953]). El poema de Cortázar es una definición del amor, al estilo de la implementada por Lope en el soneto 126 “Desmayarse, atreverse, estar furioso” de sus *Rimas* (1604). El texto de Cortázar se construye con tres definiciones del sentimiento amoroso: caracol que se vuelve sobre sí mismo, eco de la flor que reiteradamente se deshoja y estatua leal que sólo mira al pasado. El soneto de Lope era más prolífico en las definiciones, y, como ya se vio en el capítulo 2 de este trabajo, se construye más desde las atribuciones adjetivas que desde la identificación sustantiva. Pero la relación más directa no deviene de la definición que caracteriza a los dos poemas, sino de la reiteración exacta de la frase: “Esto es amor”. En su texto, Lope retaceaba la “solución” al enigma que planteaba. Ejemplo de soneto lineal, recién el último verso daba la clave de la enumeración de opuestos: “esto es amor: quien lo probó, lo sabe”. Cortázar, por su parte, lo anticipa desde el comienzo del primer verso. Esta anticipación es reiterada al final como ya se dijo, especularmente, para plantear la idea de infinito, de cinta de Moebius, tan cara a la narrativa de este autor, aplicada en este caso a la lírica.

Además, el libro se permite la libertad del comentario de los poemas que aparecen. Por esta razón, la página que antecede al soneto explicita: “No me parece vano cerrar este políptico enamorado con un soneto petrarquista de los años cuarenta, tiempo en que la abstracción y la forma bastaban para la felicidad. Que sea un soneto es casi lo menos que puede pedírsele” (Cortázar, 1993: 120). Con esta frase, además de reafirmar su concepción de la identidad soneto / forma, deja entrever que, por lo menos en algún momento de su vida, esto lo llevó a la felicidad.

Las lecturas cortazarianas del Siglo de Oro se evidencian en la reescritura a través de la intimidad con otro de sus representantes más canónicos: Garcilaso de la Vega. También en *Salvo en crepúsculo* aparecen dos sonetos que ponen esto de manifiesto: "Recado a Garcilaso" y "Voz de Dafne".

Recado a Garcilaso

Tu dulce habla, ¿en cuya oreja suena?

Aquí, señor, prosigue tu combate
de palomas y fuentes encendido
aunque en la noche esté el jinete herido
y el corcel no obedezca al acicate.

Aquí la guerra, aquí el Danubio abate
el estandarte con su azor ceñido,
Garcilaso, venado perseguido
por no nacido arquero que le mate.

Si vanamente ardida tanta nieve,
si de llantos la fronda entretejida
y hosca la estrella como amargo el higo,

más bella esta esperanza que nos mueve
los cantos y el encargo de tu vida.

—Adiós hermano. Adiós, Salicio amigo.

En este texto, el soneto se presenta como respuesta ("Recado") a Garcilaso. El epígrafe recupera el verso 127 de la primera égloga del poeta toledano. Para armar su diálogo con el hombre del Renacimiento, Cortázar "retoma 'el habla' poética de

Garcilaso" (López Casanova, Fonsalido, 2005) y la une al procedimiento que aquí consideramos, la inversión o especularidad.

Afirma Goloboff que la búsqueda de Cortázar está al servicio del "sacudimiento del lector y, con él, la subversión de las costumbres de consumo; la problematización del hecho de narrar y de leer" (Goloboff, 2004: 301). Cortázar problematiza, entonces, el carácter ficcional de "Salicio" y el carácter real de "Garcilaso".

El primer verso del soneto: "Aquí, señor, prosigue tu combate", plantea desde el comienzo el conflicto de la temporalidad y la espacialidad ("Aquí") y de la relación enunciador–enunciario. El lector no sabe quién está hablando ni a quién. Dice Martina López Casanova: "El vocativo 'señor' prepara la expectativa que se satura en el tercer verso del segundo cuarteto: Salicio le habla a 'Garcilaso', quien queda, así, ficcionalizado". Para lograr tan ficcionalización, Cortázar invierte los términos: asimila a Salicio al autor textual del discurso pastoril, al tiempo que Garcilaso responde desde una raya de diálogo, es decir, como personaje. De este modo, Salicio se transforma en enunciador y Garcilaso en enunciario bucólico del soneto. (López Casanova, Fonsalido, 2005). La inversión paródica está cumplida.

El homenaje está cerrado y se hace explícito. Cortázar se "apropió" de la voz de Garcilaso a través de la inversión ficción/realidad de los roles autor/personaje; le "respondió" a la égloga con un soneto; penetró en el registro garcilasiano y reconoció; con estas operaciones, el magisterio del modelo: "Garcilaso, venado perseguido / por no nacido arquero que le mate".

El segundo soneto que considero, además de inscribirse en la tradición del soneto, y del soneto del Siglo de Oro específicamente, se inscribe en la inaugurada por Garcilaso de la Vega con su soneto XIII, "A Dafne ya los brazos le crecían"¹⁶. La historia de Dafne

¹⁶ La importancia de este soneto, que reescribe a su vez un episodio de *Las Metamorfosis* de Ovidio, es que resulta "capital en el desarrollo de los temas de transformaciones [...] pues viene a convertirse en canon y norma para su tratamiento, pero, además, da comienzo a una serie de sonetos de tema mitológico innumerable" (Cossío, 1952: 79).

y Apolo ejemplariza el modelo del amor imposible, constituido en paradigma por la tradición neoplatónica. El soneto, de línea epigramática, tiene la composición de un cuadro renacentista, al estilo de las escenas mitológicas representadas por Botticelli: personajes de la mitología que representan ideas neoplatónicas. Dice Lapesa: "El arte de Garcilaso nunca se muestra más poderosamente plástico que en el soneto XIII" (Lapesa, 1981: 102) Y agrega: "es una perfecta descripción parnasiana, acaso inspirada en alguna pintura" (p.102). El yo lírico aparece expreso desde un verbo que refuerza lo pictórico: "vi". Pero, a pesar de hacerse presente, permanece fuera de la escena. No hay enunciario expreso, de lo cual puede deducirse que la figura que desempeña este rol es el lector empírico.

Los dos cuartetos muestran la transformación de Dafne, presuponiendo un lector culto que puede decodificarla sin más dato que el nombre de la ninfa. El primer terceto plantea el llanto de Apolo. En el segundo terceto aparecen la reflexión y la identificación del yo lírico con el dios: el lamento amoroso hace crecer la pena.

Cortázar se inscribe, entonces, en la tradición de este soneto en particular, parodiado en múltiples ocasiones, y que incluye, entre las más ilustres, las burlescas de Lope y de Quevedo¹⁷. El escritor argentino retoma esta tradición como parodia reverencial con la inversión como principio constructivo:

Voz de Dafne

Supón que de verdad Dafne murmura
en lo que llamas queja de esta planta,
sin sospechar la dicha que suplanta
en verde luz la antigua criatura.

¹⁷ Me refiero a los sonetos "A las fugas de Juana en viendo al poeta con la fábula de Dafne", de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) de Lope de Vega; "A Apolo siguiendo a Dafne" y "A Dafne, huyendo de Apolo" publicados en el *Parnasso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas* (1648) de Francisco de Quevedo.

Siente temblar al viento mi cintura
donde se enreda el día que adelanta,
la voz multiplicada que te canta,
¡oh Apolo, esta tristeza de ser pura!

Río del aire, estremecida escala
donde la danza aprende la cadencia
y urden abeja y flor su claro juego,

te amaré, dios de miel, tortura de ala,
con la misma encendida resistencia
con que te huí mujer y árbol me entrego.

En primer lugar, observemos la situación de enunciación: el primer cuarteto comienza con una apelación al lector, que implica la constitución de un pacto: "Supón que de verdad Dafne murmura". La escena mitológica, simplemente observada por Garcilaso, ha sido ampliada hasta incluir, no sólo al yo lírico-enunciador, sino también al lector implícito como enunciatario. Entre estos dos elementos que acuerdan este pacto ficcional, se mueven Dafne y Apolo. Las otras tres estrofas, instauradas por Garcilaso como el espacio del llanto de Apolo y de la identificación del yo lírico con el dios, transforman, en el texto de Cortázar, a Apolo en mudo enunciatario del discurso de Dafne.

De esta manera, la inversión es total: el lector, que quedaba fuera en el hipotexto, es el eje central a partir del cual es posible la constitución del hipertexto (nuevamente el "lector cómplice" buscado en *Rayuela*). Dafne, que huía muda, se para y habla. Apolo, que perseguía y lloraba, es simplemente el vocativo aludido. El yo lírico "externo", enmudece después de fijar las reglas del juego y cede la voz a la ninfa-laurel.

En segundo lugar, al considerar los verbos principales, puede observarse que lo que en Garcilaso era testimonio ("vi"), en Cortázar es invitación ("supón"). El segundo verbo

principal, también en segunda persona, es pronunciado por Dafne: "Siente temblar". El "tú" al que se dirige, explicitado en el verso octavo, es el mismo Apolo.

Los tres verbos en primera persona hay que buscarlos en el último terceto: "*te amaré, dios de miel, tortura de ala, / con la misma encendida resistencia / con que te huí mujer y árbol me entrego*". La voz que enuncia es Dafne. La ninfa reconoce la huida como un pasado, el ser árbol como permanencia y pertenencia y el amor como el futuro seguro que promete a su amado.

Cortázar coloca un espejo frente al texto de Garcilaso y, con su procedimiento de especularidad, en realidad recupera la tradición. Otra vez tiene la voz un amante que no puede ser correspondido: "¡Oh Apolo, esta tristeza de ser pura!", otra vez hay un amado ausente e invocado. El soneto como soporte de la lírica amorosa ocupa otra vez su lugar. Solo que, paradójica e inversamente, se escucha la voz femenina.

Dafne no "hablaba" desde Ovidio. En *Las Metamorfosis*, se dirigía a su padre pidiéndole la salvara de la maldición de su sexualidad. El texto del renacimiento, siempre centrado en el lamento del amante varón, la acallaba, de la misma manera que las parodias burlescas del barroco. En el texto de Cortázar recupera la palabra y dice, con la anuencia del lector (y también en este punto reside la parodia), lo que Apolo quiere escuchar desde hace siglos.

Cortázar utiliza el procedimiento que tan bien maneja, la inversión, para elaborar un soneto que pueda resistir una lectura invertida, y de esta manera reivindicar la forma métrica como válida; plantear la idea del texto infinito, que empieza y termina de la misma forma; jugar con las categorías personaje/autor y problematizarlas; y, finalmente, elaborar un texto que considere la situación secularmente tratada "del lado de acá", es decir, desde el punto de vista masculino, "del lado de allá", es decir, desde la voz femenina¹⁸.

¹⁸ Martina López Casanova disiente con esta afirmación: "A través de un pacto literario explicitado ("Supón..."), el lector, el sujeto de enunciación y Apolo se identifican en *hacerle decir* a Dafne el deseo del amante rechazado (López Casanova, Fernández, Fonsalido, 2003: 92).

2.3. La ratificación de la tradición (en clave "rantifusa") como finalidad de la parodia

En el artículo publicado en *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, "Boceto N° 2 para un ... de la poesía argentina actual", Martín Prieto y Daniel García Helder analizan las características de la poesía de los '90 en nuestro país¹⁹. Si bien concluyen que estos "son poetas de la sincronía" (Prieto y García Helder, 2006, 105), al final del texto una larga nota al pie reconoce una "constante viva y heterogénea" (p. 114) que atraviesa la poesía argentina en forma diacrónica: constante a la que denominan "poesía rantifusa".

Según los dos críticos, la poesía rantifusa recibe su nombre a partir del despectivo *rante*, voz que suprime los primeros sonidos de *atorrante*. Esta constante abarcaría un número interesante de poetas que participarían de "la red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial" (p. 114) que es descrita por Eduardo Romano en *Sobre poesía popular argentina*. Se trata de una poesía que está "atenta a las modalidades del habla, incluso en sus variantes más netamente orales e incluso callejeras" (Romano, citado por Prieto y Helder, 2006: 114). El arco que señalan los críticos abarca desde poemas de Celedonio Flores hasta textos de Leónidas Lamborghini; desde Carlos de la Púa hasta el rock nacional, pasando por la poesía de los tres Fernández Moreno (Baldomero, César y Manrique). Precisamente en esta estética es que podría encuadrarse la producción de Orlando Punzi.

A partir de lo dicho, parece difícil encontrar reescrituras del soneto áureo. Sin embargo, Orlando Punzi, poeta "barrial", se muestra como un gran lector del Siglo de Oro, especialmente en lo que concierne a las variantes métricas. Su obra "Veinte coplas boquenses y un soneto polémico", texto premiado por el Ateneo popular de La Boca en 1967, y publicado en *El gorrión y la luna*, de 1978, es una demostración de estas

¹⁹ El artículo fue leído en la Tercer Reunión de Arte Contemporáneo (Universidad Nacional del Litoral, octubre de 1997). La primera publicación se realizó en abril de 1998 en *Punto de Vista*.

lecturas. Los poemas se constituyen en un ejercicio métrico que prueba casi todas las formas posibles en idioma castellano. Así, aparecen la copla, la copla de arte mayor, la décima, la octava italiana, la lira, la copla de pie quebrado, la octava real, la redondilla, el serventesio, la coplilla, el romance y la seguidilla. Como el título de la obra lo anticipa, la serie culmina con un soneto. La remisión a los poetas españoles es explícita: "Copla de Alfonso el Sabio", "Copla mariqueña", "Copla de Núñez de Arce", "Copla de Bécquer", "Copla de Juan del Encina". De todas las formas probadas por este autor, sin duda la más favorecida, en tanto cantidad, es el soneto. El tercero de los poemas que aparece en *El gorrión y la luna*, de 1978, se constituye en un verdadero programa poético:

Propósito

Me voy al arrabal con el soneto.
Voy en busca del grillo camarada,
pues ya Darío no me dice nada
con sus lagos, el cisne y el abeto.

En esas calles del suburbio quieto
doy con una canción insospechada:
donde se yuga toda la jornada
la verdad brilla más que en Epicteto.

Abandono la rima trasnochada
de príncipes que mueren sin objeto
tras un estanque y una balaustrada.

Y en busca del gorrión analfabeto
y el tango y el farol de la cortada
me voy al arrabal con el soneto.

Lo primero que llama la atención en este texto es que la estética modernista, tan "exclusiva" y "elitista" en sus comienzos, aparece como la representación popular que se tiene de poesía. En su carácter de poeta "rante", Punzi se inscribe en la tradición tanguera, que realizó diversas operaciones sobre esta estética. La asimilación del modernismo que logró el tango (parodiando, imitando, absorbiendo temáticas y procedimientos), transformó la percepción inicial que se tuvo de esta escuela poética²⁰.

En su texto, Punzi va "en busca del grillo camarada", verso que remite al conocido soneto de Conrado Nalé Roxlo que, a su vez, remite a Garcilaso²¹. El "propósito" reside en "rescatar" al referente popular a través del vehículo soneto. El gesto barroco de elevar lo bajo contaminando lo alto, mixturarlo o confundirlo, queda explícito en el soneto de Lope de Vega "Discúlpase con Lope de Vega de su estilo", publicado en 1634 en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. En este texto, Tomé de Burguillos, heterónimo del autor, confiesa y pide perdón al propio Lope, paradigma de poeta, por su inclinación a las "musas rateras", equivalentes de las "atorrantas" que es posible encontrar en la poesía argentina.

Inscrito en esta tradición barroca de mezclar la alta cultura y la popular, los sonetos de Punzi reconocen al Siglo de Oro como el aporte que toma de la tradición para mezclarlo con la voz coloquial de la ciudad de Buenos Aires:

Mala junta

Yo, que admiro la parla leguleya
de Madrid, de Sevilla, de Toledo,
banco también mis versos en el ruedo
del Sur, de Chacarita, de Pompeya.

²⁰ Sólo a modo de ejemplo, remito a la "Sonatina" de Celedonio Flores, que parodia la de Darío (Jorge Monteleone, *200 años de poesía argentina*, Buenos Aires: Alfaguara, 2010, p. 167).

²¹ "Mi corazón, eglógico y sencillo / se ha despertado grillo esta mañana" "El grillo". Nalé Roxlo, Conrado (1923). *El grillo. Poesía completa*. Buenos Aires: Huemul, 1967.

Junando rimas en la doble huella
del Siglo de Oro y el chamuyo quedo,
oscilo, subo, bajo, retrocedo,
entre Cervantes y la voz plebeya.

Giran –sin más– en mi canyengue credo
Góngora, de la Púa, la Mireya,
sin malicia, sin bronca, sin enredo.

Yo junto, con mi rante melopeya,
las musas de Francisco de Quevedo
y el lunfa tano de Julián Centeya.

Las operaciones de Punzi, por lo tanto, plantean dos señalamientos: en primer lugar, el del soneto como instrumento poético adecuado para cantar el referente popular; en segundo lugar, el de la tradición del Siglo de Oro como nutricia de la lírica barrial de la ciudad de Buenos Aires.

Finalmente, Punzi se permite una vuelta de tuerca más sobre el soneto a Violante de Lope de Vega. El texto resulta una parodia levemente burlesca a propósito de la métrica (en este caso la rima, tan propia de la poesía popular) concebida como eje del poema, aun cuando resulte forzada.

Sonetoide

García Saraví –barbas de helecho,
fino poeta, sonetista chic–
nos alabó con rostro satisfecho
la consonancia de “Van Dick” con “tic”.

Yo, que voy entre métricas maltrecho,

fotografiando las palabras –“click”–
escribo por si fuesen de provecho
estas rimas oxítonas en “ic”.

Unos ripios escritos en barbecho
sólo darán un “sonetoide” (sic).
¡Dios ampare mi numen contrahecho!

Si me presta su chispa Magiclick,
“contad si son catorce y está fecho”.
Misión cumplida y eso es todo. Chuic.

En síntesis, las operaciones de reescritura de Punzi son un buen ejemplo de cómo “la parodia puede estar destinada [...] a dos funciones literarias tan opuesta como son el mantener o subvertir una tradición” (Hutcheon, 1981: 11). La parodia de Punzi no sólo no cuestiona, sino que, además, le sirve para una doble ratificación: la de la tradición aurisecular como válida y la de su estética “rantifusa” como un registro que se construye en la confrontación con el texto clásico. Como ya se vio en el caso del modernismo, a pesar de su proclamada vocación “barrial”, Punzi cruza el uso de la tradición española del Siglo de Oro con otras tradiciones cultas. En este caso concreto, además de la relación con Lope que señalé, Punzi parodia el “Sonnet dit en –ix” de Stéphane Mallarmé, construido sobre cuatro palabras con esa rima: onyx, Phénix, ptyx y Styx, publicado por primera vez en 1868 con el título: “Soneto alegórico de él mismo” (Valdés, 2010).

2.4. La deconstrucción como finalidad de la parodia

La literatura de Leónidas Lamborghini se relaciona prácticamente desde sus comienzos con la práctica de la parodia. Señala Daniel Freidemberg que, debido a que en la Argentina las teorías sobre la intertextualidad y la muerte del autor se conocen recién a partir de los setenta, “Lamborghini deviene en un impensado experimentador *avant la*

lettre (Freidemberg, 1999: 208), debido a que, ya en los cincuenta, “ofrecía [...] notables ejemplos de ‘trabajo intertextual’, ‘actitud deconstructiva’, autorreferencialidad, inmanentismo el texto, muerte del sujeto y carnavalización que había descubierto por su cuenta en sus lecturas” (p. 208).

Los hipotextos a partir de los cuales Lamborghini crea sus parodias provienen de diversos campos literarios: la gauchesca, el tango, y la literatura española del Siglo de Oro. Estos poemas, como es costumbre en su producción, aparecieron publicados varias veces en diversos libros²². Pero es en su texto de 2007, *El jugador, el juego*, que Lamborghini recoge la que parece ser la edición definitiva de sus reescrituras paródicas. Este libro es considerado en este trabajo, a pesar de su fecha de edición, por dos razones: reedita textos anteriormente publicados, y además, incluye la “teoría” de la parodia de Leónidas Lamborghini.

2.4.1. Teoría de la parodia de Lamborghini

El jugador, el juego, se construye en siete apartados. El primero repite el título principal y despliega la teoría de la parodia para el poeta: “he venido postergando desde siempre la explicación de este juego de mi autoría pero ya no puedo seguir dejando esta cosa para mañana [...] Repito, sólo yo lo he practicado. Soy el único en este mundo que puede dar testimonio y razón de la existencia de este juego al que he llamado ‘Juego del Modelo’” (Lamborghini, 2007: 10).

Este “Juego del Modelo” consiste, básicamente, en animarse a derribar la pirámide: “Para Coleridge las llamadas ‘obras maestras’ eran como ‘pirámides’ de las que ‘ninguna piedra ha de moverse sin que vengan abajo’” (p. 15). La propuesta del poeta argentino es, precisamente, mover las piedras a ver qué ocurre; en sus palabras “torturar esas formas olímpicas ya instaladas en su Cielo” (p.14), para después “comprobar que seguían resistiendo” (p. 14).

²² Antes de aparecer en *El jugador, el juego*, las reescrituras de los textos de Quevedo fueron publicadas por Editorial Tierra Baldía en *Episodios*, de 1980 y en *Las reescrituras*, Ediciones del Dock, de 1996.

A la hipotética pregunta sobre el por qué de este juego, en apariencia tan lejano de lo contextual y tan “literario”, la respuesta de Lamborghini se asienta en su incuestionable compromiso político: “La sangre, confío, no llegará al río que, por otra parte, ha demostrado su gran capacidad de absorberla. [...] ¿Vale ser cínico? Y sino ¿cómo hay que hacer para seguir viviendo junto al río? [...] ¿Cómo soportar, entonces, el recuerdo de esta humillación y el tufo a sangre remanente del río? ¿Cómo?, me pregunto sabiendo la respuesta: jugando este juego de mi invención” (p. 11).

Refiriéndose a su exilio, durante la dictadura, Lamborghini ha confesado: “La parodia y las reescrituras constituyeron mis dos líneas de trabajo en México” (Fontanet-Villa, 2002: 462). El detalle de que estas lecturas y reescrituras se hayan realizado en el exilio no es menor, si se considera que la vuelta a la lectura de clásicos del Siglo de Oro, y su consiguiente reescritura, puede verse también en otros poetas argentinos exiliados, como por ejemplo Juan Gelman en el caso de los místicos. Como si la pérdida de la raíz territorial que implica el exilio impulsara a los poetas a la búsqueda de la raíz lingüística que no se les puede arrebatar.

Ahora bien, ¿de qué modo se juega al juego de Lamborghini? En primer lugar, por supuesto, está la lectura: “Tenemos la lectura que hace del Modelo el jugador. Lectura que pone a foco (de “relieve”) su materia verbal. Esa lectura lleva a la reescritura. Reescritura que el Modelo *le pide, le solicita*, preso de la estereotipia como lo está” (Lamborghini, 2007: 16, destacado mío).

El instrumento privilegiado para el juego es un elemento que marca la pertenencia del escritor a la “posvanguardia”: la puntuación. Este aspecto de la escritura es considerado por Lamborghini como “una notación al modo en que se entiende la música” (p. 18). La intromisión en el uso de la puntuación “genera un efecto de quiebre, de balbuceo, como de criatura extraña recién venida al mundo” (p. 18), ya que fragmenta el Modelo y logra “el corset sintáctico roto” (p. 19). A partir de este momento, las “piezas” del Modelo están liberadas y “las condiciones para iniciar la partida están

dadas" (p. 19). Se abre el camino a otras "combinatorias" posibles, se dispone nuevamente del "magma verbal" (p. 20) que compuso la obra maestra dispuesto nuevamente a ser sometido al proceso creativo: "La sensación de libertad es muy grande" (p. 20). La deconstrucción se produce descomponiendo el texto en sus elementos más abstractos y esenciales: la materia verbal y la gramática.

La metáfora que atraviesa el "juego" es la metáfora sexual. Para lograr la creación, el nuevo poeta debe optar entre dos posibilidades: el "galanteo del derivado con su Modelo", que da como resultado "una copia o un émulo" (p. 17) o la "penetración" en la "materia del Modelo" (p. 20) que procrea "un hijo algo difícil" (p. 17). Este hijo, instrumentado por la puntuación que rompe la sintaxis y permite otra combinatoria de la Materia del Modelo, es la "novedad" "en la vieja Casa de juegos de la Literatura" (p. 17). Este hijo es el producto de la deconstrucción.

2.4.2. La deconstrucción paródica del hipotexto renacentista

Leónidas Lamborghini reescribe nueve textos del Siglo de Oro, cinco de los cuales están basados en sonetos²³. La selección de los textos no puede ser más canónica: así, reescribe el soneto I y el II de Garcilaso de la Vega; "A una rosa" de Luis de Góngora y "Amor constante más allá de la muerte" y "Salmo XVII", de Francisco de Quevedo. Considero, en primer lugar, las reescrituras de los sonetos renacentistas:

Amor sin arte

a ver:

los pasos. a contemplar. a ver. a

ver me paro: me acabo. me acabaré. ella

²³ Los que no están basados en sonetos son "Beatusfrary", hipertexto de "Oda a la vida retirada" de Fray Luis de León; "Cántico 1" y "Cántico 2", basados en el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz; "La belleza de Galatea" y "Cíclope", reescrituras del *Polifemo* de Góngora y "Salicio y Nemoroso", que tiene como texto base la "Égloga I" de Garcilaso de la Vega. Todos estos textos aparecen reeditados en *El jugador, el juego*, excepto "Cíclope", perteneciente a *Las reescrituras*.

sabr . ella puede si ella

quisiera y aún sabr : querello.
yo acabar : que me entregué
sin arte.

Amor y terror

en fin: a
vuestras manos. mi vida
no s  en fin qué
si no es a vuestras manos: para
que sólo en mí. para
saber en mí. para.
saber en mí: cuánto
corta la espada en un
rendido.

Para enunciar brevemente el procedimiento básico de la lectura–reescritura de Lamborghini, deberá recurrirse a la palabra “estallido”. En efecto, el soneto, ejemplo de condensación semántica, sintáctica y retórica, es sometido por Lamborghini a la partición más minuciosa. La operación del autor clásico –partir del idioma disperso y articular la fonología, la morfología, la semántica y la sintaxis en un elemento cerrado e impenetrable, el soneto– es pulverizada por el argentino al destrozar todos estos elementos y desarticularlos, para recuperar el material primero.

Lamborghini irrumpe en la sintaxis clásica armado de la puntuación. En sus poemas, el punto y los dos puntos son las tijeras que aislan la palabra del “sentido completo” de la oración. De esta manera, desde el punto de vista del significado, se interrumpe la idea

y, desde el punto de vista rítmico, se interrumpe el endecasílabo. La palabra queda sola, significando desde el eco del soneto clásico, pero manifestando, al mismo tiempo, todo su potencial plurisemántico.

Así, por ejemplo, el primer verso del soneto I de Garcilaso: "Cuando me paro a contemplar mi estado", es desarmado en "Amor sin arte" para que las palabras signifiquen por sí solas, por sobre el "ruido de fondo" al decir de Calvino, que da el soneto clásico: "a ver: / los pasos. a contemplar. a ver. a / ver me paro".

Al reescribir sonetos renacentistas, el poeta argentino se maneja con gran economía de elementos. El recurso básico, además de la "detención" que provocan los puntos, es la reiteración de las "palabras clave", que llega, en algunos momentos, a "frases clave" del hipotexto. Así, "me entregué sin arte", del soneto I de Garcilaso o "cuánto corta una espada en un rendido", son repetidos casi sin modificación, lo que constituye dos buenos ejemplos de cómo "lee" el autor que reescribe, de cuáles son los detonadores del hipertexto, o, como diría el mismo Lamborghini, cuáles son las frases que "piden" o "solicitan" la reescritura.

Por otro lado, la introspección propia del yo lírico renacentista, centrada en su posibilidad de amar y en el análisis de su condición de enamorado, parece ser reemplazada en el texto del argentino por la alusión sexual, que se organiza a partir de una de las acepciones posibles en algunos países de América Latina (entre ellos, la Argentina) del verbo "acabar" como sinónimo de alcanzar el orgasmo. Desde este punto de vista, el título, "amor sin arte" adquiere otro significado. Si en Garcilaso la frase "me entregué sin arte" podía leerse como "sin engaño, leal y honestamente" (Morros, 2007: 82), en el poema del amanuense puede ser significar la pura relación sexual. En el mismo sentido, la reiteración "en mí", que se realiza tres veces sirve, paradójicamente, para separarse de esta introspección. Porque si el poeta del Renacimiento contribuye a afianzar desde su poesía el concepto de "yo lírico", el amanuense paródico del siglo XX se separa de esta construcción, aunque no pueda eludirla.

2.4.3. La deconstrucción paródica en el hipotexto barroco

Analizando el soneto 472 de Quevedo, afirma Fernando Lázaro Carreter: "el artista barroco tiene muy mediatizados los límites de su anarquía" (Lázaro Carreter, 1978: 297). ¿Quién "mediatiza" estos límites? La sintaxis, que aparece como una camisa de fuerza que constriñe el "concepto". Lamborghini es mucho más irreverente con el hipotexto en la reescritura de los sonetos barrocos. El corte que establece la puntuación no se limita, como el en caso de las reescrituras de los textos renacentistas, a aislar las palabras para potenciar su significado. En el caso de la reescritura de los textos barrocos, los cortes logran, en algunas ocasiones, no sólo desviar, sino también contradecir lo que decía el soneto base. Las reescrituras de los sonetos barrocos son tres. En primer lugar, tomo la del soneto gongorino:

No salgas, dilata (A una rosa)

para qué naciste. para qué
tan poco. tan nada. para
qué: tu breve ser, para qué lucida,
loxana. ¿quién:
tu hermosura? ¿quién?
tu ayer naciste
y morirás mañana. quién
la escondida mano en-tu hermosura
que acabará tu. no
salgas. no: dilata.

En los tres sonetos barrocos seleccionados por Lamborghini para sus reescrituras, el centro ideológico está puesto en la relación hombre / Dios, relación en extremo conflictiva en el mundo del XVII que el hombre del XX recupera con otras aristas. El

soneto de Góngora, al tratar el tema del *fugit tempus*, plantea, de alguna manera, esta relación.

Lo que era en el hipotexto resignada aceptación del tópico, la muerte de la rosa (“ley de la agricultura permitida”), en el texto de Lamborghini es rebeldía pura contra la nada: “para qué naciste. para qué / tan poco. / tan nada.”

La cosmovisión barroca era de aceptación de la “ley severa”. No así en el hombre del siglo XX, que destaca en la reescritura de Góngora, la responsabilidad del “autor” de la ley. Decía el poeta cordobés: “Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?”. Esta frase, que remite sin duda a la divinidad, pasa de remisión a reclamo en la obra del argentino, que, a través de la repetición, pone el énfasis en la figura de este creador de la belleza efímera. El soneto de Góngora incluía tres preguntas retóricas en catorce versos: “¿quién te dio la vida? / ¿Para vivir tan poco estás lucida, / y para no ser nada estás lozana?”. Los diez versos del poema de Lamborghini se estructuran a partir de las preguntas retóricas, básicamente dos: “¿quién?” (tres veces), que busca al responsable de la lozanía y la hermosura inútiles y “para qué” (cuatro veces), que busca el sentido que se escapa.

La espada, el báculo

lo que vencida por la edad: la espada.
lo que se queja: el báculo más corvo y menos.
lo que la sombra hurta. los ojos
que no hallan.
el recuerdo menos. la espada
menos.

por quien caduca ya: más corvo y.
lo que no halla

en qué. la espada menos fuerte. lo quejoso del báculo.
lo que la muerte desmorona: ojos.

recuerdo de la muerte: los arroyos
del yelo. lo que la sombra. los despojos. el
yelo en que los ojos. el monte. la espada. ya:
de yelo.

lo que la sombra hurtó: la luz.
la luz de la espada. lo más del báculo.
los muros fuertes. la edad por quien
la valentía.

el sol bebía: los arroyos. los ganados ya
desmoronados. el yelo de los ojos. del báculo. el yelo
del monte. de la sombra.

de la carrera de la edad. la carrera del báculo
cansado. del monte. la carrera
de la espada. de los ganados. la carrera del sol
cansado. de la sombra. la carrera de la luz. del yelo.
la carrera de los muros cansados. de los arroyos
de la edad:
cansados.

entré y salime: vi que con sombras. miré.
entré en mi casa: anciana amancillada. salime
al campo: vi que el sol. miré. mireme. entreme: vi
salime.

poner la luz. el báculo.

poner los muros. el monte. poner
la habitación. la casa. poner
la espada. el báculo. el
recuerdo. poner los ojos:
poner en qué.

En la reescritura del salmo de Quevedo, el desafío no está tan expuesto, pero existe. El poeta español encontraba que todo, el mundo de la historia, el mundo de la naturaleza, el mundo íntimo de su hogar y, finalmente, su propio cuerpo, le transmitían el mensaje que centraba su atención en la palabra final del soneto: "muerte". El soneto se presenta como "moral" en tanto acepta la realidad inmodificable del orden divino.

El poema de Lamborghini se abstrae del mundo exterior para focalizar el problema en su propio cuerpo. La metáfora sexual, presente en Quevedo a través de la mención del "báculo más corvo y menos fuerte" y de la "espada" "vencida de la edad", es potenciada en la reescritura mediante dos procedimientos: el cambio de título, que se instala en estos dos elementos, el báculo y la espada; y nuevamente la repetición, que se realiza siete veces con cada una de estas palabras clave a lo largo del poema.

El "orden" de Quevedo, que iba de lo más externo a lo más interno, es confusión y mezcla en el poema de Lamborghini, que presenta toda decadencia atravesada por lo corporal. La no aceptación de orden divino está también expresada en el texto. Para lograrlo, Lamborghini repite el gesto formal de Quevedo, de dar la "respuesta" al problema recién en el verso final. Así, en el soneto base, todo llevaba "al recuerdo de la muerte", que recién aparece al final del poema, a modo de clave existencial. En la reescritura, el verso final: "poner en qué", sólo expone el sinsentido.

Las dos riberas²⁴

I

de esotra parte en la ribera:
alma desatada. venas que han. médulas: lo ardido
que han: desatadas:
gloriosamente.

II

la Llama que nada en agua fría
de esotra parte. la Llama que llama:
un todo Dios-Llama que llama
de esotra. el alma desatada
que fue prisión de un todo
Llama: un Dios todo.

III

de esotra parte: el humor. la Llama
en agua. Un Dios-Llama nadando en Agua Fría
gloriosamente:
desatado.

IV

mas de no esotra parte en la ribera.
de esotra parte: alma-prisión. la postrera

²⁴ Copio el poema tal como aparece en *Las reescrituras*, para respetar el período del corpus. En *El jugador, el juego*, el texto presenta variantes, empezando por el título, que se denomina "Las dos orillas".

sombra que puede: ley
severa.

V

mas de esotra parte: gloriosamente
médulas ardiendo. gloriosamente venas.
gloriosamente cuerpo desatado. polvo y
ceniza. gloriosamente ardiendo.

VI

de esotra: un Dios-Todo-Llama
que llama nadando
enamorado. un Dios-Llama
que ardiendo: con médulas. con venas. con humor: el
respeto perdido a ley severa. la llama
que nada. un Dios-Llama nadando enamorado
en Agua Fría. un Dios Todo que es Cuerpo
Enamorado.

VII

mas no de esotra parte: ley severa
que puede:
cerrar los ojos.

VIII

mas de esotra parte en la ribera:
Llama que nada y llama Nada

en Agua Fría: tendrá sentido.
memoria Nada ardiendo desatada: tendrá sentido.
Cuerpo en llama que sabe
nadar Nada en Agua Fría: tendrá sentido.
polvo-Nada: ceniza-Nada ardiendo: tendrá sentido.
Dios-Llama que nada y llama Nada:
tendrá sentido.

De los tres poemas barrocos considerados para estas reescrituras, en el texto en el cual el cambio de concepción se realiza con mayor violencia, es en la reescritura del soneto 472 de Quevedo. Ya en el capítulo 2 de este trabajo relevé las posturas respecto del género en el que es posible encuadrar este soneto. Pues bien, la opción de Lamborghini es clara: "Lo que hace, se diría, es responder a un llamado del texto y amplificarlo, tiene que ver con una doble capacidad: la de saber oír algo que late en el texto reclamando mayor despliegue y la de ponerlo a desplegarse en otro texto hecho con materiales del primero que somete a otra lógica" (Freidemberg, 1999: 206). Sumando dos recursos retóricos, la repetición, tan propia de su estética, y la dilogía, clave en el discurso barroco, el autor argentino logra cambiar la cosmovisión del hipotexto.

Respecto de la repetición, en esta reescritura la palabra clave es "gloriosamente", que se repite seis veces, y que anuncia desde la quinta estrofa el cambio ideológico, respecto del soneto de Quevedo, que hará Lamborghini. "Gloriosamente" en Quevedo modificaba desde el punto de vista sintáctico al adjetivo-participio "ardido". En el texto del argentino presenta posiciones posibles, como la modificación de otros adverbios ("gloriosamente ardiendo"); pero también imposibilidades sintácticas como el hecho de modificar sustantivos: "gloriosamente venas", "gloriosamente cuerpo". La "atribución" del adverbio respecto del sustantivo, lo sitúa en el tema que después desplegará el texto: la gloria del vivir finito, frente a la seguridad de la infinitud por haber amado que planteaba Quevedo.

En lo que concierne a la dilogía, la asimilación: "llama", referida al fuego en el soneto de Quevedo, se combina con la acepción del verbo "llamar", de manera que, en el trastoque de elementos, quede: "de esotra: un Dios-Todo-Llama / que llama nadando". De esta manera, es Dios el que llama y el que "necesita" al hombre, y no el alma la que necesite a Dios, como lo veía el Siglo de Oro. Esta disposición también autoriza una lectura en la cual el "Dios" de Lamborghini sea el propio hombre, por razones que se verán. La otra combinación entre dilogía y repetición la dan el verbo "nadar", que en Quevedo significaba la superación de la prueba final, el cruce del Leteo, con la asimilación a la "Nada" que propone Lamborghini. Así, el paso de la vida a la muerte, burlando la ley severa, queda sumamente cuestionado: "Llama que nada y llama Nada" y también: "polvo-Nada: ceniza-Nada".

Lamborghini, en principio, no lee el texto de Quevedo como un poema de amor. Los dos "contendientes" de su poema son el hombre y Dios, que luchan por el problema de la finitud. Sabida es la respuesta de Quevedo frente a esta situación: el hombre va a sobrevivir en la eternidad porque amó. Esta "solución", presupone una condición: hay eternidad. Lamborghini, mediante la inversión paródica, logra "dar vuelta" las palabras del discurso. De este modo, el poema adquiere una significación totalmente diferente y hasta opuesta a la utilizada por Quevedo: "Cerrar podrá mis ojos la postrera / sombra que me llevare el blanco día", escribía el español. Dice Lamborghini: "mas no desotra parte: ley severa / que puede / cerrar los ojos".

Con sólo terminar la estrofa con las mismas palabras con las que empieza el de Quevedo, y con alterar los tiempos verbales ("podrá" y "llevare" abandonan el futuro por el presente de "puede") se cambia el sentido de "amor constante más allá de la muerte", por otro en el cual la finitud se impone por sobre lo trascendente. Asimismo, la reiteración final de la reescritura: "tendrá sentido", alude sólo a la vida: el cuerpo, el polvo y la ceniza son "Nada", sin embargo tendrán sentido en cuanto vivieron, y no en cuanto superadores de la muerte. Quizá lo divino no espere al hombre del otro lado de la muerte, sino que lo divino esté en el hombre que se atreve a vivir y a amar aun

sabiendo que va a morir: “un Dios-Llama nadando en Agua Fría”; “un Dios Todo que es Cuerpo / Enamorado”.

En síntesis, Lamborghini realiza una deconstrucción del hipotexto y, arma un nuevo rompecabezas con los pedazos que le quedan. En palabras de Freidemberg: “hace hablar al montaje” (p. 207). Esta lectura es quizá de las más atrevidas que la literatura argentina ha realizado del soneto del Siglo de Oro en general y de Quevedo en particular. La lectura de Lamborghini pone en evidencia “casi jubilosamente lo artificioso del artificio” (p. 207). Porque desde todos los niveles que se lea, esta parodia reverente es “disrupción, pero también –y mucho– emulación. Intentos de hacer tabla rasa con el Modelo e intentos de descubrir nuevas posibilidades para el Modelo” (Freidemberg, 1999: 207). La parodia, como quería Jitrik, es artefacto productivo de las nuevas estéticas, las propias de cada amanuense.

3. El tributo: Poes hoy pretendo ser tu monumento²⁵

3.1. Definición de “tributo”

Si bien puede interpretarse como “tributo” cualquiera de las reescrituras consideradas anteriormente (cita, alusión, apropiación de procedimiento, parodia), en tanto reconocimiento del valor del hipotexto o de su autor, considero en este apartado exclusivamente a los textos “dedicados a”, es decir, los textos que se constituyen en expreso homenaje a los “predecesores”. Generalmente, la “marca” del tributo está planteada desde el título del poema, y, en todo caso, es explícita. Otra característica de este tipo de reescrituras es que no suelen operar sobre un solo hipotexto, sino sobre un conjunto, casi siempre de marcada canonicidad, de los poemas del autor homenajeado.

²⁵ Verso primero del Soneto 34 “Salmo XXII”, de Francisco de Quevedo (edición de Blecua).

3.2. El tributo a Góngora

En el capítulo 2 de este trabajo se analizó la relación que Jorge Luis Borges sostiene con Francisco de Quevedo y su poética. Para el autor argentino, el nombre de Quevedo es, junto con el de Cervantes, casi sinónimo de la literatura en lengua castellana: "Mi destino es la lengua castellana, / el bronce de Francisco de Quevedo" ("Al idioma alemán", *El oro de los tigres*).

Muy distinta parece ser la relación que establece con Góngora, y que Sergio Pastormerlo releva en su libro *Borges crítico*. En 1927, a propósito del tercer centenario de la muerte del poeta cordobés, aniversario que provocó un renovado interés en la obra de Góngora en España y en Hispanoamérica, Borges escribe en la revista *Martín Fierro*, un artículo titulado "Para el centenario de Góngora", que al año siguiente publicará en *El idioma de los argentinos*. En él, irónicamente, alienta la esperanza de que su visión del autor español, como "símbolo de la cuidadosa tecniquería y de las meras aventuras de la sintaxis [...] es decir, de esa melodiosa y perfecta no literatura que he rechazado siempre" (Borges, 1998: 110), sea injusta. De todas maneras, remata: "Consigno mi esperanza –demasiadas veces satisfecha– de no tener razón" (p. 110). O sea que, mientras que la contemporánea generación española del '27 reivindicaba al poeta cordobés y lo analizaba seriamente desde el punto de vista académico, Borges se sitúa en la vereda opuesta.

Cuatro son los artículos escritos por Borges en ese año y sobre ese tema de los que da cuenta Pastormerlo: dos titulados "Para el centenario de Góngora", uno de los cuales publica en *El idioma de los argentinos*; otro llamado "El culteranismo", recogido en el mismo libro; y un último denominado "Gongorismo". En los cuatro el argentino sostiene su lectura, aunque, según aclara Pastormerlo "este rechazo de las 'tecniquerías' y las 'meras aventuras de la sintaxis' [...] se iría debilitando y acabaría por invertirse pocos años después" (Pastormerlo: 2007: 115).

El interés por Góngora se había manifestado en una publicación del año anterior, 1926, en un artículo denominado "Examen de un soneto de Góngora", recogido en el libro *El tamaño de mi esperanza*. El soneto en cuestión es el 57 de la edición de Ciplijauskaité. Señala Joaquín Roses: "Desde un ensayo de 1926 dedicado enteramente al análisis de un soneto del cordobés, hasta el poema 'Góngora' (1985), en la obra de Borges puede documentarse una intensa inquisición sobre determinadas ideas para cuyo esclarecimiento le era fundamental el caso de Góngora" (Roses, 2001: 610).

El estudio de Borges realiza del soneto es una obra maestra del uso de la ironía. Comienza diciendo: "Es uno de los más agradables que alcanzó el famoso don Luis y las antologías lo frecuentan" (Borges, 1993: 111). Aclara Roses: "en ningún caso nos dice que Góngora escribió este soneto con 21 años y que pertenece a su etapa de formación y aprendizaje en la tradición italiana; muy al contrario, el tendencioso comienzo [...] nos hace pensar en la pieza como la coronación de una trayectoria" (Roses, 2001: 619).

La ironía que estructura el texto se evidencia tanto en el exagerado uso de las oraciones exclamativas ("¡Qué colores tan lindos y qué asombrosa sale la pastorcita al final!" (Borges, 1993: 112)), como en el análisis que realiza de los componente esenciales del soneto. Así, se burla del género pastoril ("en seguida aparecen Favonio y Flora. Horrorizado, me aparto para que pasen" (p.114)) y de los recursos de estilo propios del cordobés: la tripartición de los verbos del primer verso (*raya, orna, colora*): "Yo, por mi parte, no acierto a distinguir estos tres momentos del amanecer" (p. 112); el uso del epíteto ("decir *alto monte* es casi decir *monte montuno*" (p.113)); las imágenes cromáticas ("en cuanto a la rareza de que sea blanca la aurora y rojo su paso, conviene no entenderla" (p.114)), es decir, denuesta los usos propios del estilo gongorino que fueron elogiados y revalorados por la generación del '27.

La intención de Borges es manifiesta. El artículo termina con esta afirmación: "Yo he querido mostrar en la pobreza de uno de los mejores, la miseria de todos". Pastormerlo lee en este artículo una muestra del "ateísmo" de Borges, en tanto cuestionamiento del

género poesía que, según él, Borges desarrolla a lo largo de la década del '20: "poner en duda el valor del género [...] era más o menos equivalente a poner en duda la literatura. En este sentido, sus ensayos contra la poesía [...] deben ser leídos entre los textos que planteaban interrogaciones 'ateas'" (Pastormerlo 2007: 60). Sin embargo, también afirma que estas primeras lecturas borgianas instauran el modo de leer que iba a perdurar en el autor: una lectura "con el ojo propio del lector de poesía", que se detiene en el fragmento y en la sintaxis. Quizá haya sido la perduración de esta mirada lo que convirtió al joven "crítico burlón", al novel "polemista empedernido" (Roses, 2001: 619) de los años veinte, en el anciano que, al final del camino, vuelve su mirada a Góngora.

En 1982 se publica la *Antología poética de Francisco de Quevedo* en la colección "Jorge Luis Borges" de Alianza editorial. El proyecto planeaba editar a los autores de la biblioteca borgiana, con prólogos del escritor. El prólogo a la selección de Quevedo comienza: "Acaso nadie, fuera de su ostensible rival y secreto cómplice, Góngora, ha paladeado el castellano, el peculiar sabor de cada palabra y cada sílaba, como don Francisco de Quevedo y Villegas..." (Borges, 1982: 7). Es decir, frente al menosprecio que el joven Borges sentía por Góngora, es posible ver aquí una equiparación: el autor cordobés es visto como "secreto cómplice" del gran Quevedo. El prólogo completo los compara en tanto representantes de las formas barrocas: "He equiparado a Góngora y a Quevedo, que es costumbre contraponer" (p. 14)²⁶. Sin embargo, en esta equiparación, que implica un elogio para Góngora, queda espacio para la ironía: "He aquí una pieza que por razones obvias no figura en esta antología" (p. 14). A continuación, Borges transcribe el soneto 163 "De la brevedad engañosa de la vida". La transcripción termina con este comentario: "Es un soneto típico de Quevedo y lo escribió Góngora" (p. 15).

²⁶ Este es el texto que incluye la conocida definición que Borges da del movimiento: "¿De qué manera definir lo barroco? Ignoro lo que dicen los tratadistas; yo diría que corresponde a esa etapa en que el arte propende a su parodia y se interesa menos en la expresión de un sentimiento que en la fabricación de estructuras que buscan el asombro" (p. 15).

Los conjurados, de 1985, es el último libro que publica en vida Jorge Luis Borges. Es el libro del balance final, del ajuste de cuentas. Afirma Roses: "Borges ha leído, sobre todo, al Góngora de los sonetos y de los grandes poemas" (Roses, 2001: 612). Pues bien, en *Los conjurados*, aparecen aludidos los "dos góngoras".

En el prólogo, Borges reconoce: "No profeso ninguna estética. [...] Las teorías pueden ser admirables estímulos [...] pero asimismo pueden engendrar monstruos o meras piezas de museo. Recordemos el monólogo interior de James Joyce o el sumamente incómodo *Polifemo*" (Borges III, 1989: 455). En este texto, los poemas mayores de Góngora son aludidos desde un campo semántico poco elogioso: "monstruos", "pieza de museo", "sumamente incómodo". Pero a esta opinión sin matices podemos agregarle la consideración que realiza sobre el Góngora de los sonetos.

En este libro, aparecen diez sonetos (en *El hacedor*, primer libro de Borges en el que aparece esta forma métrica, se publican once), dos de los cuales tienen la estructura métrica del soneto castellano. La segunda mención a Góngora del último libro de Borges (la primera sería la del prólogo), está, precisamente en un soneto: "De la diversa Andalucía":

Cuántas cosas. Lucano que amoneda
el verso y aquel otro la sentencia.
La mezquita y el arco. La cadencia
del agua del Islam en la alameda.
Los toros de la tarde. La bravía
música que también es delicada.
La buena tradición de no hacer nada.
Los cabalistas en la judería.
Rafael de la noche y de las largas
mesas de la amistad. Góngora de oro.
De las Indias el ávido tesoro.
Las naves, los aceros, las adargas.

Cuántas voces y cuánta bazarria
y una sola palabra. Andalucía.

El poema, organizado desde la enumeración, incluye como uno de los componentes de la “diversa Andalucía” al sintagma “Góngora de oro”. Con esta síntesis, Borges logra aludir a Góngora en tanto áureo, perteneciente al siglo de oro, pero también se instala, desde la semántica, en el “ruido de fondo” que mencionaba Calvino. En efecto, ese “oro” puede remitir tanto al verso final del soneto comentado por Borges décadas atrás: “ni el mar argentes ni los campos dores” (Soneto 57); como a los primeros versos de uno de los más canónicos sonetos del cordobés: “Mientras por competir con tu cabello / oro bruñido, el sol relumbra en vano” (Soneto 149). En el caso del último verso del otro soneto canónico de Góngora referido al *carpe diem*, “goza, goza el color, la luz, el oro” (Soneto 150), podemos sumar el énfasis del juego fónico: la aliteración en “o” de la frase de Borges, remite al mismo recurso en este verso gongorino²⁷.

Sin embargo, el tributo propiamente dicho no aparece en un soneto. El poema que sigue a “De la diversa Andalucía” es el que se llama, precisamente, “Góngora”:

Marte, la guerra, Febo, el sol, Neptuno,
el mar que ya no pueden ver mis ojos
porque lo borra el dios. Tales despojos
han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno,
de mi despierto corazón. El hado
me impone esta curiosa idolatría.
Cercado estoy por la mitología.
Nada puedo. Virgilio me ha hechizado.
Virgilio y el latín. Hice que cada
estrofa fuera un arduo laberinto
de entretejidas voces, un recinto

²⁷ Llama la atención que, en el comentario de esta enumeración, Roses se limite a decir: “Y Góngora – por coherencia con su peculiar visión [la de Borges] – junto al oro de América” (Roses, 2001: 636).

vedado al vulgo, que es apenas, nada.
Veo en el tiempo que huye una saeta
rígida y un cristal en la corriente
y perlas en la lágrima doliente.
Tal es mi extraño oficio de poeta.
¿Qué me importan las befas o el renombre?
Troqué en oro el cabello, que está vivo.
¿Quién me dirá si en el secreto archivo
de Dios están las letras de mi nombre?

Quiero volver a las comunes cosas:
el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...

El poema plantea un doble y curioso yo lírico: fácilmente podemos reconocer que todo el texto sería un discurso enunciado por el propio Góngora, pero al que se le superpone la voz de Borges. Así, el verso "el mar que ya no pueden ver mis ojos", puede aludir a la ceguera del enunciador Borges, aunque en el texto se constituye en un encabalgamiento que se completa en el verso siguiente: "el mar que ya no pueden ver mis ojos / porque lo borra el dios", y que representa la obnubilación de la realidad de Góngora, frente al referente mitológico.

La identificación entre las dos voces se subraya. Los versos "Tales despojos / han desterrado a Dios, que es Tres y es Uno, / de mi despierto corazón", aluden tanto al agnosticismo borgiano, como a la afición por la mitología de Góngora. La mención de Virgilio: "Nada puedo. Virgilio me ha hechizado", no necesita diferenciación de las voces que enuncian, ya que es frase válida para las dos. Nuevamente la coincidencia puede apreciarse en "Hice que cada / estrofa fuera un arduo laberinto / de entretejidas voces, un recinto / vedado al vulgo, que es apenas, nada".

En su artículo "Borges: la voz deseada", Jorge Monteleone analiza por qué esa voz que Borges convoca, con el fin de lograr la ansiada "entonación argentina" a que

aspiraba, "sólo puede ser la del padre, la de los padres, la de los ancestros, la de los habitantes del pasado" (Monteleone, 1998: 57). Cita un episodio biográfico de la juventud del autor, según el cual, la madre de Borges señala que, al recitar en inglés, el joven Borges lo hacía "con la voz de su padre". Afirma Monteleone: "Repitiendo en su voz las voces paternas de los recitantes, Borges cumple un rito escritural cuya lógica es la del simulacro" (p. 56). Para el análisis de este poema, me baso en estos presupuestos teóricos y los amplío: creo que, al final de su vida, Borges ya puede estar seguro de haber conseguido una entonación propia para la literatura argentina, y que puede ampliar el concepto de "ancestro" a un autor como Góngora que, aunque español, forma parte del canon de la literatura occidental. Este poema es un "simulacro" que superpone las dos voces: la del propio autor del poema y la del ancestro recuperado: "El otro, el mismo: un *mismo* enunciado poético presente que se desdobra en otro ausente según la lógica del eco: el poema repite una voz antigua y tradicional con la cual, en ese instante único, se (con)funde" (p. 60).

El resto del poema se construye a partir de "ecos" de los sonetos gongorinos: "Veo en el tiempo que huye una saeta / rígida", alude nuevamente al soneto 163: "Menos solicitó veloz saeta / destinada señal, que mordió aguda / [...] que presurosa corre, que secreta, / a su fin nuestra edad"²⁸; "un cristal en la corriente / y perlas en la lágrima doliente" tiene resonancias de numerosos versos tanto de los sonetos como de los poemas mayores de Góngora; "Troqué en oro el cabello, que está vivo" trae reminiscencias de los dos sonetos del autor español ya aludidos, canónicos del tema del *carpe diem*.

Así explica Monteleone la construcción de los poemas borgianos: "El poema sería ese doble, esa sombra, esta huella que remeda y repite en cada vocablo el instante en que una palabra primigenia fue proferida. La poeticidad del poema no está en el poema

²⁸ En "Gongorismo", de 1927, que aparecería en *El idioma de los argentinos* de 1928 con el nombre de "El culteranismo", Borges señala, entre las "ilustres metáforas" de la obra del cordobés a "la mejor de ellas": el último terceto de este soneto, el 163: "Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años" (Borges, 1998: 62).

mismo sino en el instante virtual en que el poema es *otro*, desdoblado: repetición de un Modelo, reinstauración de un tiempo originario en que una voz *nombra* poéticamente” (Monteleone, 1998: 59).

Sobre el final del poema, parece imponerse, en el simulacro, otra voz, la del poeta contemporáneo: “¿Quién me dirá si en el secreto archivo / de Dios están las letras de mi nombre?”. El reconocimiento, en estos dos versos, de la estética y de la ideología de Borges por encima de la de Góngora, se completa con la inversión de los dos versos finales: “Quiero volver a las comunes cosas: / el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...”, enumeración de elementos simples que claramente se opone a la sombría y característicamente gongorina: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” (Soneto 149), ya retomada por Borges en el final de “El alquimista”, según se vio en el capítulo 2 de este trabajo.

Borges, así como desde sus comienzos hasta el final de su vida sostiene su valoración por Quevedo, cambia, a lo largo de su obra, su óptica respecto de Góngora. El crítico feroz de la década del '20, en los '80 se vuelve al poeta culterano y lo transforma en un posible “simulacro” de su propia voz. Los reproches que antaño le hizo, las “tecniquerías” de las que abjuraba, se han transformado en las propias. El “lamento” de Góngora: “Hicé que cada / estrofa fuera un arduo laberinto / de entretejidas voces, un recinto / vedado al vulgo, que es apenas, nada”, bien puede afirmarlo Borges de sí mismo y de hecho lo había escrito: “Mi mente / se aplicó a las simétricas porfías / del arte, que entreteje naderías” (“El remordimiento”, *La moneda de hierro* [1976]). Los “laberintos” en los que se pierde el Góngora enunciador del poema fueron construidos por él mismo, como los del propio Borges. En ambos casos, la codificación poética se constituyó en un modo de separarse de “lo real”: “Veo en el tiempo que huye una saeta / rígida y un cristal en la corriente / y perlas en la lágrima doliente”. La reflexión: “Tal es mi extraño oficio de poeta” es eco de tantas otras del mismo Borges²⁹.

²⁹ A modo de ejemplo, tomo versos de sonetos de *La rosa profunda* de 1975: “Más raro es ser el hombre que entrelaza / Palabras en un cuarto de una casa” (“Soy”), “Con el verso / Debo labrar mi insípido universo” (“El ciego”).

La voz de Góngora es el espacio sobre el cual, al final de su obra, el poeta argentino puede superponer su propia voz. Para tomar distancia crítica del Borges más típico, el de los laberintos y las mitologías, las claves secretas y las enumeraciones, se *instala* en Góngora.

3.3. Los tributos a Quevedo

En el período que analiza este trabajo, varios son los poetas que construyen su tributo a Quevedo, quizá el poeta del Siglo de Oro más leído por los poetas argentinos. Considero tres, que van desde los años '60 hasta la finalización del siglo XX.

3.3.1. "Quevedo" de León Benarós, *El río de los años*, 1964

Quevedo

¡Ay, qué sabor de amarga incertidumbre!
¡Qué tendido y unánime sosiego,
de duradera paz te da costumbre!

¿Cómo pudiste, inabitable fuego,
sol eminente de la lumbre hispana,
al estado mortal rendirte luego?

Príncipe de la lengua castellana,
tu voz admonitoria se nutría
de otra soberanía más arcana.

Donde el ánimo tuya debatía
con Dios sus fuertes dudas y pavores,
tu lengua el eco inmenso repetía.

Temor de cautos prevaricadores,
burla de quien codicia hizo cautivo,
de mentidos hidalgos y señores.

¡Oh, gran señor de verbo corrosivo,
cuya palabra es lúcida sentencia
que llaga y madura deja al vivo!

Tú mismo te dictaste penitencia
cuando de la nación de tus mayores
mostrar quisiste carie y decadencia.

¿Quién mordido por lívidos rencores,
en cárcel de inundable monasterio
te colmó de penurias y dolores?

Allí, sin acallar tu ministerio,
por tu mano, a las llagas que sufrías
pusiste, sin temor, hondo cauterio.

Al término llegaste de tus días
y ya, como pavesa temblorosa,
la hora final a que el descanso fías

arribada también, quizá dichosa
para quien gloria y esplendor trocara
en condición tan dura y ominosa.

Una estrella del cielo se borrara.
Tronaran nubes de tormenta fiera.

El sol, avergonzado, se ocultara.

Pues alma de grandeza tanta, no era
para soltarse sin clamar a voces,
así de abandonada y extranjera.

(¡España, España!) ¿Acaso no conoces
que tu mayor prestigio deja al mundo,
segado ya por implacables hoces?)

Apenas viste el sol, si moribundo
la sombra te dejó, no a los metales
de tu alta voz, la de órgano profundo.

Contra la flaqueza y condición mortales,
nadar habrás sabido el agua fría
de las oscuras ondas eternas.

Si altísima pasión te consumía,
oponer pecho firme y animoso
fácil a tanta sombra te sería.

¡Oh, por sobre la muerte memorioso,
infinito amador desmesurado
que ni al polvo del polvo dio reposo!

A tu secreto diálogo entregado,
ya te será la tierra confidente
de cuanto ardor te desgarró el costado.

Más que la luna pálida tu frente.

Y más que el sol, deslumbrador, tu nombre
crecerá con el tiempo y su corriente.

Se medirá por tu estatura el Hombre.

El poema de León Benarós, desde la elección de la métrica (tercetos endecasílabos), homenajea al Quevedo de la "Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos. Escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento". El texto quevedesco, escrito hacia 1625, fue interpretado erróneamente durante mucho tiempo. Dice Pablo Jauralde Pou: "La epístola se abre asegurando que va a decir verdades, aunque un presunto interlocutor le avise del riesgo que corre. Es curioso que este comienzo, puramente retórico, recordado muchas veces fuera de contexto, haya servido para expresar la valentía de quien se atreve a decir verdades y criticar el poder: realmente se trata de lo contrario: Quevedo se alía a quienes han acabado por dominar la política y el gobierno de los primeros años del reinado de Felipe IV y escribe a favor de su programa de reformas" (Jauralde Pou, 2007: 116).

Es decir que Benarós se inscribe en el error denunciado por Borges: "Juzgarlo [a Quevedo] un filósofo, un teólogo o [...] un hombre de Estado, es un error que pueden consentir los títulos de sus obras, no el contenido" (Borges II, 1989: 39). Benarós se maneja con la concepción de un Quevedo opositor y rebelde frente al poder y no ve al político conservador que el madrileño fue realmente. En base a esta construcción, que nada tiene que ver con el poeta, arma su texto³⁰.

³⁰ Resulta muy interesante ver el arco que se traza (estético e ideológico) desde esta visión de Quevedo que plantea León Benarós, hasta el poema de Leónidas Lamborghini "Quevedo frente al espejo", publicado en *Encontrados en la basura*, de 2006. Dado que este último texto excede la temporalidad que este trabajo se impone, no lo analizo y me limito a copiarlo: "_ Mírate de boludo / en el espejo; bolas tristes, bolas, / del que no pudo o pudo / pero no quiso; a solas, / miratelas son, sí, tus tristes bolas. // Te pesa, son pesadas, / con un pensamiento que da muerte / y no vida; allí, colgadas, / como tu mala suerte / que abominas, como abominas verte. // No escupas al espejo / sin embargo; y síguete mirando / en tus bolas, añejo: / ya no recuerdas cuando / un día fueron felices, desovando. // Míralas sin gemidos, / sin pena, sin dolor, con una risa: / si tan plenas han sido / alguna vez, desliza / al menos una mueca si agonizan. // Flácidas, agrietadas, / un bulto innecesario que te inclina / a huir hacia la Nada, / esperma que declina / como, sin pausa, tu país en ruinas."

El poema es convencional, ditiirámico y no aporta nada nuevo. En las estrofas decimosexta y decimoctava, vuelve sobre el soneto más canónico de Quevedo, el 472, que es leído desde un punto de vista biográfico ("infinito amador desmesurado") sumamente discutible³¹.

En síntesis, este poema aparece como representativo de una concepción de la literatura neorromántica, en tanto centrada en el autor, y es exponente de uno de las formas que puede asumir el tributo: una poesía laudatoria y elogiosa para la figura, que no dialoga con los hipotextos.

3.3.2. "Quevedo" de Juan José Saer, *El arte de narrar*, 1960-1975.

Juan José Saer publica en un solo volumen, *El arte de narrar*, toda su obra poética, que abarca textos escritos desde 1960 hasta 1987. El volumen incluye cuatro libros, el primero de los cuales, llamado de la misma manera, y que contiene textos que van desde 1960 hasta 1975, es el que presenta los poemas que interesan a este trabajo³².

En un intento de clasificar temáticamente la obra poética de Saer, Pabla Diab encuentra que "El grupo más numeroso y más en la superficie legible corresponde a los poemas que rinden homenaje y en los que [...] se alude o se cita autores y personajes de la literatura" (Diab, 2005: 16). Poemas como "Rubén en Santiago" o "En la tumba

³¹ En su libro *La poesía amorosa de Quevedo*, Santiago Fernández Mosquera reseña cómo, ya el primer compilador de la poesía de Quevedo, González de Salas, señala "que mucho quiso Nuestro Poeta, este su amor semejase, al que habemos insinuado de el Petrarcha" (González de Salas, citado por Fernández Mosquera, 1999: 16). El crítico contemporáneo, después de establecer una recorrida por la opinión de distintos estudiosos, afirma: "El texto se configura en pleno XVII, en un contexto de imitación literaria muy acusada [...] El significado de *Canta sola a Lisi* no parece ser biográfico, ni moral; es literario. Y desde esa perspectiva es mucho más comprensible. Quevedo debe su poesía amorosa a la tradición que recoge y transforma, y lo hace desde una postura no tanto vital como literaria y retórica" (p. 30).

³² Los otros tres son: *Por escrito*, que contiene poemas compuestos desde 1960 hasta 1972; *Noticias secretas*, con poemas desde 1976 hasta 1982; y, por último, *La guitarra en el ropero*, con poemas escritos desde 1981 hasta 1987.

de Sartre” confirman lo notado por Diab. Pero, entre tanto tributo, sólo tres autores merecen un apartado, un subtítulo que se divide a su vez en dos o tres textos subsidiarios. La trilogía de Saer es un curioso canon compuesto por Dante, Akinari (escritor japonés del siglo XVIII) y Quevedo. “Dante” le merece tres poemas, “Akinari”, dos y “Quevedo” otros tres³³.

Al momento de explicar el curioso título del único libro de poemas publicado por Saer, Jorge Monteleone ofrece cuatro respuestas: la preferencia por la mezcla genérica, tradicional en nuestro país y por la que Saer siempre mostró predilección; la narración como modo de dar sentido a lo real; la sustitución del yo poético por el retrato del escritor y la persistencia de la voz lírica como “una voz equidistante entre lo personal y lo impersonal, entre la capacidad de nombrar y la nada” (Monteleone, 2011, en prensa).

De estas cuatro razones, me detengo en las dos últimas. Monteleone lee la sustitución del yo tradicional en la poesía por el retrato del escritor como un modo de disolver el nombre del autor. Este ejercicio presentaría, en la poesía de Saer, la ventaja de dotar a la voz poética de la impersonalidad que daría la máscara del escritor, pero que no obliga a abdicar totalmente de la subjetividad. Este lugar ambivalente permite al poeta un vaciamiento, una oquedad, una “muerte del autor”. Ubicado, entonces, en este espacio, es que Saer construye su tributo a Quevedo.

Los tres poemas englobados bajo el nombre del autor español consisten en un texto que lleva por nombre “A Francisco de Quevedo”, un soneto llamado “Relox de sol” y un poema denominado “Segovia”.

³³ Señalo otros dos indicadores del interés de Saer por Quevedo: su cuento “Paramnesia”, perteneciente a *Unidad de lugar*, de 1966, basado en un epígrafe del español; y la respuesta que da a Gerard de Cortanze, en la entrevista que éste le realizó y que se reproduce en *El concepto de ficción*: “En lo que concierne a mis gustos personales puedo decir que los escritores de lengua española que releo más son: Quevedo, Góngora, Macedonio Fernández, Borges y Juan L. Ortiz” (Saer, 1997: 293).

A Francisco de Quevedo

Hijo de días, contra el cielo
estabas de oro, contra la luz
de ramas de tus días
estabas de metal, contra
el fuego de flores.

Contra la tierra, hijo
de días, en tus horas,
en las ciudades, de sangre y piedra.

En tus horas, y en las horas
de ahora –el que sabe llorar
y vivir–
 persistes.

Este primer poema señala el carácter de hombre de su tiempo del poeta español, a través del vocativo “hijo de días”, que se repite en las dos primeras estrofas, y que instaaura al antecesor como interlocutor. Esta temporalidad de Quevedo está marcada por el “cielo”, la “luz”, el “fuego”, la “tierra”, es decir, lo inasible de su tiempo, y no por su biografía. Frente a (“contra”) todo esto, la figura del poeta se alza con la marca de la permanencia en el juego sintáctico: “estabas de oro”, “estabas de metal”. Esta permanencia del clásico “en tus horas” y “en las horas de ahora”, se condensa en el último verso: “persistes”.

Relox de sol

El cielo gira siempre y a medida
que gira el cielo cuya luz me crea
bajo el tiempo y la luz se hunde la vida

como una playa bajo la marea.

Luz y muerte. El ciprés que te desea,
inocente retama florecida,
te quiere mal. No dejes que te vea
cuando al alba, desnuda, en la encendida

costa, gozas la luz cándidamente.
Entre la luz sabe esperar, mezclada,
la muerte férrea: sé lo que te digo.

Y no me olvides porque me alimente
de tiempo y luz, ni porque tu mirada
vea en mí al servidor de tu enemigo.

Cabe señalar que en *El arte de narrar* no existe el recurso a la métrica española, ni recurso alguno de carácter rítmico, sea este el de las rimas o cualquier clase de homofonía. Con ello es relevante la excepción del soneto "Relox de sol" de la serie "Quevedo". De modo tal que lo primero que cabe señalar en el tributo es la recuperación de la forma estrófica, como una señal de reconocimiento al poeta que se transformó en uno de sus autores paradigmáticos³⁴. A esto cabe agregar la temática, dado que presenta el discurso del "relox", desde la óptica senequista-estoica de Quevedo y se propone como un texto que retoma los motivos y la cosmovisión quevedescos del tópico del *fugit tempus*.

Si bien, como ya se dijo, el poema es un soneto, y puede leerse como una reescritura de cualquiera de los sonetos morales de Quevedo, los hipotextos directos no lo son. Se trata de una trilogía de silvas de Quevedo, que presenta variaciones sobre el tema del "relox", es decir, de la muerte: "El reloj de arena", "Reloj de campanilla" y "El reloj de

³⁴ Como en el caso de "Sombras sobre un vidrio esmerilado", o en el caso de *Lo imborrable*, ya mencionados, Saer construye sonetos canónicos, con respeto por la medida y por la rima, aunque con ligeras imperfecciones en algunos versos.

sol" (respectivamente poemas 139, 140 y 141 en la edición de Blecua). En su trilogía, Quevedo plantea una triple metáfora de la muerte: la arena que corre; las "advertencias sonoras repetidas, / pocas veces creídas, / muchas veces contadas"; y la luz opuesta a la sombra. De las tres opciones de Quevedo, no extraña que Saer tome la última, que se corresponde con su estética, dado el particular uso que realiza en sus textos de la imagen visual cromática.

Varios críticos han señalado la desconfianza que la literatura de Saer, sobre todo la narrativa, tiene de "las posibilidades de la percepción para aprehender lo real" (Dalmaroni, 2000: 321). Uno de los recursos favoritos del santafesino para lograr esta percepción siempre fallida es el particular manejo de la luz, procedimiento que le permite desrealizar el objeto, "azularlo", volverlo inasible³⁵.

En este soneto, la palabra "luz" se repite seis veces en los catorce versos, y, si bien en principio representa la vida ("gozas la luz cándidamente"), se entrelaza con las ideas de muerte y de paso del tiempo ("entre la luz sabe esperar, mezclada / la muerte férrea"). Decía el hipotexto: "pues tu vida, si atiendes tu doctrina, / camina al paso que su luz camina".

La silva quevedesca instauro un enunciatario, Floro, a quien el yo lírico inquiere y advierte sobre el paso del tiempo. En el poema del argentino es el mismo reloj el que habla a un enunciatario no definido (¿el ser humano?).

En este poema, Saer transforma la métrica del hipotexto, quizá porque la representación más acabada que tiene de la poesía de Quevedo sea el soneto moral. Además, conjuga el tópico del Siglo de Oro con uno de sus procedimientos favoritos: el uso de la luz como instrumento de difuminación, de indefinición, en síntesis, de la disolución que marca, ineluctable, el reloj.

³⁵ Puede verse privilegiadamente este uso, entre otros textos, en "Sombras sobre un vidrio esmerilado" y "Paramnesia", de *Unidad de lugar*, en *El limonero real* y en *Nadie, nada, nunca*.

Segovia

Relojes, de sol, o de arena, o los otros
arduos como un organismo, que no miden,
sin embargo, nada. Y no es, después de todo,
embarazoso, o melancólico, ni gris, tampoco,
haber pertenecido, de cuerpo entero, al pasado.
Por estas avenidas, que fueron campo e incluso menos
nació, abuela de sí misma, mi voz. La cuna
de la lengua que ha mecido, duramente, los años,
hasta dejar, frente a mí, o mejor todavía, en mí,
residuos, astillas, polvo,
casi nada con qué edificar –y ahí
han de nacer, si es que nacen, como panes, mis piedras.
Que trabaje, que golpee,
dice incansablemente y desde el fondo la voz de mi voz,
en el silencio que han dejado, en la vieja fragua, los herreros.
¿Herreros? ¿Y por qué no? No ha de haber sido, finalmente,
fácil estar allí, como ahora, en sus horas,
en la misma irrealidad o mar de la lengua,
nadando, desde el shock del naufragio,
hacia islas inciertas
que ningún mapa, hasta entonces, señaló.

El poema comienza retomando la imagen de los hipotextos del soneto anterior del apartado "Francisco de Quevedo", las silvas a los distintos tipos de reloj: el de arena, el de sol y "la máquina preciosa", al decir del español para señalar al reloj de campanilla (Saer lo llama "organismo").

Luego de esta referencia al devenir, el texto se instala en el pasado. "Segovia" celebra a la ciudad, en la cual "nació, abuela de sí misma, mi voz". El poeta Saer (cuya lengua familiar no es el castellano) asume la tradición de la lengua del poeta Quevedo. Se produce así la sustitución del yo lírico por el retrato biográfico, pero éste al mismo tiempo se fragmenta. En efecto, la voz poética asume su poquedad al reconocer que la lengua ha dejado "frente a mí, o mejor todavía, en mí, /residuos, astillas, polvo, /casi nada con qué edificar".

A partir de esta herencia, "han de nacer, si es que nacen, como panes, mis piedras". El poema nuevo, artesanalmente construido, como se construye el pan, aspira, como el clásico, a la dureza de la piedra. La lengua ha sido forjada como el hierro, por "herrereros" ("¿Y por qué no?") como Quevedo, que pudieron, "en sus horas" señalar el rumbo de un idioma "desde el shock del naufragio, /hacia islas inciertas / que ningún mapa, hasta entonces, señaló."

Finalmente, aunque fuera de la trilogía, un breve poema del mismo volumen:

El siglo de oro

Más rugoso
más grueso
que el tiempo
el siglo de oro:
laurel en flor
salido
de la bestia
sepultadora.

El momento dorado, que aquí no se especifica si pertenece o no al movimiento cultural, pero que sin dudas remite a él, es definido nuevamente por la consistencia, por el grosor, el espesor mayor que el tiempo real, por la victoria sobre la muerte ("la bestia / sepultadora") en tanto logro de densidad. En sus poemas, Saer, cuya estética plantea que "lo real es inenarrable, la representación y la comunicación de la percepción no son

posibles, la memoria [...] no propicia ninguna narración, el paisaje, [...] 'es' mudo y cerrado y refractario a toda evocación" (Prieto, 2006: 416), ve en el Modelo homenajeado, la débil posibilidad de la consistencia: oro, metal, hierro, herrero, grosor, aprehensibilidad.

3.3.3. "Por qué queremos ser Quevedo" de Carlos Juárez Aldazábal, *Por qué queremos ser Quevedo*, 1999.

Por qué queremos ser Quevedo.

Es un instante,
un momento cualquiera de la infancia
en el que decidimos
desafiar el reinado de la muerte.

Varios velorios,
abuelos fallecidos
y la alusión constante
de Lázaro en la misa
nos llevan a pensar
que ya no basta
escribir iniciales en el cemento fresco,
en pupitres lustrosos o en la plaza.

Urdida la estrategia
delineamos un modo de ataque,
planeamos un futuro de eternidad
y ejercitamos el arte de la guerra;
intuimos inventos,
redondeamos canciones
y luego nos miramos la risa en el espejo

con ojos complacidos
por versos bien rimados.

Creídos de triunfo
juntamos los papeles
y esperamos serenos
que empiece el contraataque
con cierta garantía
de habernos prevenido.

Entonces nos sorprende.

Del frente nos llega la noticia
de que nuestros poemas pertenecen a Horacio,
los inventos a Edison
y las canciones a juglares medievales.

Así, medio cohibidos,
nos enfrentamos con la derrota,
envidiamos los logros de los otros
y rogamos que alcance
con fechas e iniciales
escritas en pupitres
en tanto practicamos la esperanza
de volvernos Quevedo
antes de que la muerte
nos anule del todo.

A Santiago Sylvester

Ya en el fin del siglo, otro poeta argentino, en este caso el salteño Juan Carlos Juárez Aldazábal, vuelve nuevamente su mirada a la figura de Francisco de Quevedo. El poema (nombre también del libro, que recoge textos compuestos entre 1993 y 1996), no sólo plantea el homenaje al predecesor, sino que incluye las razones de este homenaje: "por qué queremos ser".

Nuevamente, este texto mira al Quevedo de los poemas morales y de la temática de la finitud. El yo lírico toma conciencia de su pasar efímero por el mundo y plantea la relación con la muerte en términos bélicos: hay que urdir "estrategias", delinear "modos de ataque", ejercitar "el arte de la guerra". En este punto se plantea la primera gran diferencia con la ideología de Quevedo, quien veía en la muerte una fatalidad que debía ser aceptada y no combatida, como queda claro en el soneto 8.

En el poema del argentino, las "armas" para "desafiar el reinado de la muerte" son poemas, canciones e inventos. Pertrechado de esta manera, el yo lírico llega al momento que Bloom llamaría punto culminante de la "angustia de las influencias": el instante en el cual descubre que ya todo estaba hecho, el instante en el cual "medio cohibidos, / nos enfrentamos con la derrota, / envidiamos los logros de los otros". Llegado a este punto, la única salvación sería convertirse en Quevedo, es decir, en el poeta que la tradición en lengua castellana ofrece como uno de los más acabados referentes frente al tema de la muerte. Hablar de la muerte como lo hace Quevedo, sería uno de los posibles modos de supervivencia.

Se ha visto cómo la figura de Francisco de Quevedo aparece recurrentemente en la poesía argentina del siglo XX. No sólo su poesía como hipotexto, sino también su representación como poeta. Las visiones plantean diversos registros. Desde la valoración que lo convierte en estatua de panteón, de Benarós; hasta el ansia de Juárez Aldazábal de transmutar su voz en la del clásico; pasando por el uso de la "máscara" que oculta el vacío del escritor que realiza Saer, Quevedo se consolida como referente poético para la lírica argentina. De los variadísimos géneros que trató su poesía, la que interesa aquí es la poesía del *fugit tempus*, temática cara al hombre

del siglo XVII, que encontró en Quevedo su máximo exponente, y que el hombre del siglo XX retoma y vive como angustiante conciencia de finitud.

Bibliografía

1. Textos literarios

1.1. Textos argentinos

Adúriz, Javier. *Canción del samurai*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2004.

Benarós, León. *El río de los años*. Buenos Aires: Emecé, 1964

Borges, Jorge Luis (1985). *Los conjurados. Obras completas III*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

Cortázar, Julio (1984). *Salvo el crepúsculo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.

(1979). *Un tal Lucas. Cuentos completos / 2 (1969-1982)*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

Feiling, Carlos. *Amor a Roma*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

Juárez Aldazábal, Carlos. *Por qué queremos ser Quevedo*. Rosario: Bajo la Luna Nueva, 1999.

Lamborghini, Leónidas. *Las reescrituras*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 1996.

El jugador, el juego. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

Punzi, Orlando. *El gorrión y la luna*. Prólogo de César Tiempo. Buenos Aires: Corregidor, 1978.

El balero de lata. Buenos Aires: Fundación argentina para la poesía, 1981.

Saer, Juan José. *El arte de narrar. Poemas (1960-1987)*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

1.2. Textos españoles

Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Edición de Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1985.

Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1981.

Antología poética. Edición de Pablo Jauralde Pou. Madrid: Espasa- Calpe, 2007.

Vega, Garcilaso de la. *Poesías completas*. Introducción, notas y vocabulario de Ofelia Kovacci. Buenos Aires: Huemul, 1974.

Obra poética y textos en prosa. Edición de Bienvenido Moros. Barcelona: Crítica, 2007.

Vega, Lope de. *Rimas humanas y otros versos*. Edición y estudio preliminar de Antonio Carreño. Barcelona: Crítica, 1998.

1.3. Textos hispanoamericanos

Lezama Lima, José (1955). "Playas del árbol". *Tratados en La Habana*. México: UNAM, 2008.

2. Textos teóricos y críticos

Adúriz, Javier. *El soneto. Ensayo y antología*. Buenos Aires: Leviatán, 2006.

Alazraki, Jaime. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1955.

Góngora y el 'Polifemo'. Tomo I. Madrid: Gredos, 1967

Arellano, Ignacio. *La poesía satírico burlesca de Quevedo*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1984.

Blanco, Mercedes. "La agudeza en las *Rimas de Tomé de Burguillos*". A cura di María Gracia Profeti. *Otro Lope no ha de haber. Tai del convegno internazionale su Lope de Vega (febrero 1999)*. Firenze: Alinea Editrice, 2000.

Borges, Jorge Luis (1926). "Examen de un soneto de Góngora". *El tamaño de mi esperanza*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993.

- (1928). "El culteranismo". *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998.
- (1928). "Para el centenario de Góngora". *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1998.
- (1952). *Otras inquisiciones. Obras completas II (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- "Prólogo" *Antología poética de Francisco de Quevedo*. Madrid: Alianza, 1982.
- Cossío, José María. *Las fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa Calpe, 1952.
- Crespo Matellán, Salvador. "Hacia una tipología de la parodia". *La parodia dramática en la literatura española*, Salamanca, Universidad, 1979, 181-85.
- Dalmaroni, Miguel y Merbilhaá, Margarita. "Un azar convertido en don. Juan José Saer y el relato de la percepción". Elsa Drucaroff (dir.) *La narración gana la partida*. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 11*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- Deleuze, Gilles. "Repetición y diferencia" (1969). Foucault, Michel y Deleuze, Gilles. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Diab, Pabla. "La poesía de Juan José Saer: el gusto del obstáculo". AA.VV. *Del recuerdo a la voz. Homenaje a Juan José Saer*. Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2005.
- Feiling, Carlos. "Pecado de juventud. Sobre *Amor a Roma*". www.laideafija.com.ar/especiales/feiling/cefnac.html, marzo 2001.
- Fernández Mosquera, Santiago. *La poesía amorosa de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1999.
- Ferro, Roberto. *Escritura y desconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Fonsalido, María Elena. "Tres lecturas contemporáneas de una forma canónica. Borges, Cortázar, Saer y el soneto". *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*. Nº 9, Año 8, 2007, pp. 127-145.

Fontanet- Villa, Hernán Jaime: "Juan Gelman: relaciones des / echas" (capítulo IV) en *Poéticas el exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvestre*, Universidad Autónoma de Madrid, agosto de 2002, en [www.rebelion.org / libros / 0416021 c.pdf](http://www.rebelion.org/libros/0416021.c.pdf).

Franco, Jean. "La parodia, lo grotesco y lo carnalesco. Conceptos del personaje en la novela latinoamericana". *Punto de vista* I, 1, marzo de 1978, pp. 3-7.

Freidemberg, Daniel. "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". Susana Cella (dir.). *La irrupción de la crítica*. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 10*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

Goloboff, Mario. "Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar". Sylvia Saitta (dir.). *El oficio de afirma*. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

Gracián, Baltasar. "Discurso XXXI: 'De la agudeza nominal'". *Agudeza y arte de ingenio. Tomo II*. Edición de Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1969.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia". *Poétique*, N° 46, París, abril de 1981 (traducción de profesoras de la UBA para uso de la cátedra).

"Ironía y parodia: estrategia y estructura", fotocopia sin fecha ni datos de origen, traducida por Omar Borré, para uso de la cátedra de Latinoamericana II, UBA.

Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. New York: Methuen, 1985.

Jauralde Pou, Pablo. "Introducción" y comentario de poemas. Quevedo, Francisco de. *Antología poética*. Madrid: Espasa- Calpe, 2007.

Jáuregui, Juan de. *Antídoto contra la pestilente poesía de las 'Soledades'*. Estudio y edición crítica de José Manuel Rico García. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002.

Jitrik, Noé. "Rehabilitación de la parodia". Roberto Ferro (coord.) *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993.

Lagmanovich, David. "Europa y América en la minificción de Julio Cortázar". *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2008. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/minicort.html>

Lapesa, Rafael. "Sobre algunos sonetos de Garcilaso". Elías Rivers (ed.). *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1981.

Lázaro Carreter, Fernando. "Sobre la dificultad conceptista". *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid: Anaya, 1966.

"Quevedo, entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto". *Papeles de Son Armadans* I, N° 2, mayo de 1956, pp.145-160. Gonzalo Soberano (ed.). *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, Serie "El escritor y la crítica", 1978.

López Casanova, Martina, Fernández, Adriana y Fonsalido, María Elena. *Leer literatura en la escuela media. Propuesta para docentes*. Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, 2003.

López Casanova, Martina y Fonsalido, María Elena. "Reescrituras: la literatura se lee a sí misma. Una entrada a la enseñanza del Siglo de Oro español". *Actas de las Primeras Jornadas de Enseñanza de la Lengua y la Literatura*, UNGS, ISFD N° 21 e ISFD N°42, 2005 (formato CD).

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2000.

Monteleone, Jorge. "Borges: la voz deseada". Jorge Dubatti (comp.). *Poéticas argentinas del siglo XX (Literatura y teatro)*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1998.

200 años de poesía argentina. Selección y prólogo. Buenos Aires: Alfaguara, 2010.

"El canto de lo material. Sobre *El arte de narrar* de Juan José Saer". *Fragmentos*, 35. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina (2011, en prensa).

Pastormerlo, Sergio. *Borges crítico*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2007.

Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

y García Helder, Daniel. "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual. Jorge Fondebrider (comp.). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

Rivers, Elías. "La paradoja pastoril del arte natural". *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Ariel, 1981.

Roses, Joaquín. "Borges hechizado por Góngora". Isabel Lozano-Reniebla y Juan Carlos Mercado (coord.). *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*. Madrid: Castalia, 2001.

Rotker, Susana. "Claves paródicas de una literatura nacional: *La guaracha del Macho Camacho*". Roberto Ferro (coord.). *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993.

Salinas, Pedro. "La idealización de la realidad. Garcilaso de la Vega". *La realidad y el poeta (1937-1939). Ensayos completos 1*. Edición de Solita Salinas de Marichal. Madrid: Taurus, 1983.

Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.

Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". César Fernández Moreno (comp.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.

"Reírse de la risa. Entrevista a Severo Sarduy". *Lecturas críticas*. Año 1, Nº 1, diciembre de 1980, p. 46-7.

Stanton, Edward. "En tanto que de rosa y azucena". Francisco López Estrada. *Siglos de oro: Renacimiento*. Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980.

Valdés, Zoé. "El soneto en ix. Stéphane Mallarmé. Traducciones de Octavio Paz y Jorge Camacho". <http://zoevaldes.net/2010/09/20/el-soneto-en-ix-stephane-mallarme-traduccion-de-octavio-paz-y-jorge-camacho/>, 20 de septiembre de 2010.

Woodhouse, William. "Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro". *Actas del octavo congreso internacional de hispanistas*. Madrid: Istmo, 1986.

Anexo capítulo III

Sonetos del Siglo de Oro español aludidos en el apartado 1: La parodia burlesca

Soneto 61

Oh piadosa pared, merecedora
de que el tiempo os reserve de sus daños,
pues sois tela do justan mis engaños
con el fiero desdén de mi señora,

cubra esas nobles falta desde ahora,
no estofa humilde de flamencos paños
(do el tiempo puede más), sino, en mil años,
verde tapiz de yedra vividora;

y vos, aunque pequeño, fiel resquicio
(porque del carro del cruel destino
no pendan mis amores por trofeos),

ya que secreto, sedme más propicio
que aquel que fue en la gran ciudad de Nino
barco de vistas, puente de deseos.

Luis de Góngora

Soneto 71

No destrozada nave en roca dura
tocó la playa más arrepentida,
ni pajarillo de la red tendida
voló más temeroso a la espesura;

bella ninfa la planta mal segura
no tan alborotada ni afligida
hurtó de verde prado, que escondida
víbora regalaba en su verdura,

como yo, Amor, la condición airada,

las rubias trenzas y la vista bella
huyendo voy, con pie ya desatado,

de mi enemiga en vano celebrada.
Adiós, ninfa crüel; quedaos con ella,
dura roca, red de oro, alegre prado.

Luis de Góngora

Soneto 56

¡Oh claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de corriente plata,
cuya agua entre la yerba se dilata
con regalado son, con paso lento!,

pues la por quien helar y arder me siento
(mientras en ti se mira), Amor retrata
de su rostro la nieve y la escarlata
en tu tranquilo y blando movimiento,

vete como te vas; no dejes floja
la undosa rienda al cristalino freno
con que gobiernas tu veloz corriente;

que no es bien que confusamente acoja
tanta belleza en su profundo seno
el gran Señor del húmido tridente.

Luis de Góngora

Soneto 57

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre;
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;

suelta las riendas de Favonio y Flora,
y usando, al esparcir tu nueva lumbre,
tu generoso oficio y real costumbre,

el mar argenta, las campañas dora,

para que desta vega el campo raso
borde saliendo Flérída de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,

ni el monte rayes, ornes ni colores,
ni sigas de la Aurora el rojo paso,
ni el mar argentes, ni los campos dores.

Luis de Góngora

Soneto XXIII

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende el corazón y lo refrena;

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
y viento mueve, esparce y desordena;

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

Garcilaso de la Vega

Soneto 832: Contra Don Luis de Góngora y su poesía

Este cíclope, no siciliano,
del microcosmos sí, orbe postrero;
esta antípoda faz, cuyo hemisfero
zona divide en término italiano;

este círculo vivo en todo plano;
este que, siendo solamente cero,
le multiplica y parte por entero
todo buen abaquista veneciano;

el minoculo sí, mas ciego vulto;
el resquicio barbado de melenas;
esta cima del vicio y del insulto;

este, en quien hoy los pedos son sirenas,
este es el culo, en Góngora y en culto,
que un bujarrón le conociera apenas.

Francisco de Quevedo

**Sonetos del Siglo de Oro español aludidos en el apartado 2: La parodia
reverente**

Soneto perteneciente al Acto III de *La niña de plata*

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto,
catorce versos dicen que es soneto;
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante,
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,

y parece que entré con pie derecho
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce y está hecho.

Lope de Vega

Soneto 126

Desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo,
leal, traidor, cobarde y animoso;

no hallar fuera del bien centro y reposo,
mostrarse alegre, triste, humilde, altivo,
enojado, valiente, fugitivo,
satisfecho, ofendido, receloso;

huir el rostro al claro desengaño,
beber veneno por licor suave,
olvidar el provecho, amar el daño;

creer que un cielo en un infierno cabe,
dar la vida y el alma a un desengaño:
esto es amor, quien lo probó lo sabe.

Lope de Vega

Soneto XIII

A Dafne ya los brazos le crecían,
y en luengos ramos vueltos se mostraban;
en verdes hojas vi que se tornaban
los cabellos que al oro escurecían

De áspera corteza se cubrían
los tiernos miembros, que aún bullendo estaban;
los blanco pies en tierra se hincaban,
y en torcidas raíces se volvían.

Aquel que fue la causa de tal daño,
a fuerza de llorar, crecer hacía
el árbol que con lágrimas regaba.

¡Oh miserable estado, oh mal tamaño!
¡Que con lloralla crezca cada día
la causa y la razón por que lloraba!

Garcilaso de la Vega

A las fugas de Juana en viendo al poeta con la fábula de Dafne

Como suele correr desnudo atleta
en la arena marcial al palio opuesto,
con la imaginación tocando el puesto,
tal sigue a Dafne el fúlgido planeta.

Quitósele al coturno la soleta,
y viéndose alcanzar, turbó el incesto,
vuelto en laurel su hermoso cuerpo honesto,
corona al capitán, premio al poeta.

Si corres como Dafne, y mis fortunas
corren también a su esperanza vana,
en seguirte anhelantes e importunas,

¿cuándo serás laurel, dulce tirana?
Que no te quiero yo para aceitunas,
sino para mi frente, hermosa Juana.

Lope de Vega

A Apolo siguiendo a Dafne

Bermejazo platero de las cumbres,
a cuya luz se espulga la canalla,
la ninfa Dafne, que se afufa y calla,
si la quieres gozar, paga y no alumbres.

Si quieres ahorrar de pesadumbres,

ojo del cielo, trata de compralla:
en confites gastó Marte la malla,
y la espada en pasteles y en azumbres.

Volvióse en bolsa Júpiter severo;
levantóse las faldas la doncella
por recogerle en lluvia de dinero.

Astucia fue de alguna dueña estrella,
que de estrella sin dueña no lo infiero:
Febo, pues eres sol, sírvete de ella.

Francisco de Quevedo

A Dafne, huyendo de Apolo

"Tras Vos un alquimista va corriendo,
Dafne, que llaman Sol, ¿y vos, tan cruda?
Vos os volvéis murciégalo sin duda,
pues vais del sol y de la luz huyendo.

Él os quiere gozar, a lo que entiendo,
si os coge en esta selva tosca y ruda:
su aljaba suena, está su bolsa muda;
el perro, pues no ladra, está muriendo.

Buhonero de signos y planetas,
viene haciendo ademanes y figuras,
cargado de bochornos y cometas".

Esto la dije; y en cortezas duras
de laurel se ingirió contra sus tretas,
y, en escabeche, el Sol se quedó a oscuras.

Francisco de Quevedo

Discúlpase con Lope de Vega de su estilo

Lope, yo quiero hablar con vos de veras,
y escribiros en verso numeroso,
que me dicen que estáis de mí quejoso,

porque doy en seguir Musas rateras.

Agora invocaré las verdaderas,
aunque os sea (que sois escrupuloso)
con tanta Metafísica enfadoso,
y tantas categóricas quimeras.

Comienzo pues: "¡Oh tú que en la risueña
Aurora imprimes la celeste llama,
que la soberbia de Faetón despeña!"

Mas, perdonadme, Lope, que me llama
desgreñada una Musa de estameña,
celosa del tabí de vuestra fama.

Lope de Vega

Soneto I

Cuando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los pasos por do m' han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;

mas cuando del camino 'stó olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme
si quisiere, y aún sabrá querello;

que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello?

Garcilaso de la Vega

Soneto II

En fin a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio m'es ya defendido;

m vida no sé en qué s'ha sostenido,
si no es en haber sido yo guardado
para que sólo en mí fuese probado
cuánto corta un'espada en un rendido.

Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas, y mi suerte.

¡Basten las que por vos tengo lloradas!
¡No os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte!

Garcilaso de la Vega

A una rosa

Ayer naciste, y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana?

Si te engañó su hermosura vana
bien presto la verás desvanecida,
porque en tu hermosura está escondida
la ocasión de morir muerte temprana.

Cuando te corte la robusta mano,
ley de la agricultura permitida,
grosero aliento acabará tu suerte.

No salgas, que te aguarda algún tirano;
dilata tu nacer para tu vida,
que anticipas tu ser para tu muerte.

Luis de Góngora

Salmo XVII: Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa, vi que amancillada
de anciana habitación era despojos,
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Francisco de Quevedo

Soneto 472: Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare al blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, desotra parte en la ribera,
dejará la memoria donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;

polvo serán, más polvo enamorado.

Francisco de Quevedo

Sonetos del Siglo de Oro español aludidos en el apartado 3: El tributo

Soneto 57

Raya, dorado Sol, orna y colora
del alto monte la lozana cumbre;
sigue con agradable mansedumbre
el rojo paso de la blanca Aurora;

suelta las riendas de Favonio y Flora,
y usando, al esparcir tu nueva lumbre,
tu generoso oficio y real costumbre,
el mar argenta, las campañas dora,

para que desta vega el campo raso
borde saliendo Flérida de flores;
mas si no hubiere de salir acaso,

ni el monte rayes, ornes ni colores,
ni sigas de la Aurora el rojo paso,
ni el mar argentes, ni los campos dores.

Luis de Góngora

Soneto 163

Menos solicitó veloz saeta
destinada señal, que mordió aguda;
agonal carro por la arena muda
no coronó con más silencio meta,

que presurosa corre, que secreta,
a su fin nuestra edad. A quien lo duda
(fiera que sea de razón desnuda)
cada sol repetido es un cometa.

Confíesalo Cartago, ¿y tú lo ignoras?
Peligro corres, Licio, si porfías
en seguir sombras y abrazar engaños.

Mal te perdonarán a ti las horas,
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

Luis de Góngora

Soneto 149

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido el sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Luis de Góngora

Soneto 150

Ilustre y hermosísima María,
mientras se dejan ver a cualquier hora
en tus mejillas la rosada aurora,
Febo en tus ojos, y en tu frente el día,

y mientras con gentil descortesía

mueve el viento la hebra voladora
que la Arabia en sus venas atesora
y el rico Tajo en sus arenas cría

antes que de la edad Febo eclipsado,
y el claro día vuelto en noche obscura,
huya la aurora del mortal nublado;

antes que lo que hoy es rubio tesoro
venza a la blanca nieve su hermosura,
goza, goza el color, la luz, el oro.

Luis de Góngora

Soneto 472: Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare al blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, desotra parte en la ribera,
dejará la memoria donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, más polvo enamorado.

Francisco de Quevedo

Soneto 8: Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de ese conocimiento

Ya formidable y espantoso suena,

dentro del corazón, el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.

Si agradable descanso, paz serena
la muerte, en traje de dolor, envía,
señas da su desdén de cortesía:
más tiene de caricia que de pena.

¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar, piadosa, viene
espíritu en miserias anudado?

Llegue rogada, pues mi bien previene,
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene.

Francisco de Quevedo.

Capítulo 4: Dos colecciones de sonetos (1940–1997)

Este cuarto capítulo presenta el análisis de dos colecciones de sonetos que enmarcan el período tratado: *Sonetos a Sophía*, de Leopoldo Marechal, texto publicado en 1940 e *Incompletamente*, de Juan Gelman, libro de 1997. Las dos colecciones no sólo son tomadas en su condición de textos-límites de la temporalidad abarcada. Presentan también oposiciones dignas de análisis desde el punto de vista de la reescritura, del soneto como forma en general y del soneto áureo en particular.

La reescritura, la “repetición” en términos de Deleuze, es abordada desde dos modos diferentes. Ya en el capítulo 1, se adelantaron las dos maneras a través de las cuales el filósofo francés concibe la repetición: las que llama, sintéticamente, repetición de lo Mismo y repetición de lo Otro.

Estos dos tipos de repeticiones se distinguen, en primer lugar, por su modo de relación con el contexto: así, “en un caso, la diferencia es planteada sólo como exterior al concepto [...] cayendo en la indiferencia del espacio y del tiempo” (Deleuze, 1995: 97); mientras que en el segundo, “la diferencia es interior a la Idea; se despliega como puro movimiento creador de un espacio y un tiempo dinámicos” (p. 97). En segundo lugar, por su relación con el modelo: de este modo, la repetición de lo Mismo remitirá a la identidad con el modelo, mientras que la repetición de lo Otro marcará la diferencia y la alteridad. A partir de allí, Deleuze contrapone adjetivos. La repetición de lo Mismo será, entonces, hipotética, estática, de efecto, extensiva, ordinaria, horizontal, explicada, revolucionaria. Por el contrario, la repetición de lo Otro será categórica, dinámica, de causa, intensiva, extraordinaria, vertical, interpretada, evolutiva. De esta manera, concluye: “Una es de igualdad, de conmensurabilidad, de simetría; la otra, basada en lo desigual, lo inconmensurable o lo disimétrico” (p. 98). Creo que estos dos tipos de repetición, de reescritura en el caso de este trabajo, pueden ejemplificarse desde la lectura de los textos mencionados de Leopoldo Marechal y de Juan Gelman.

Así, la colección de sonetos de 1940 busca su inscripción en la tradición de la manera "menos violenta" que se pueda, como una vuelta al origen ("revolutiva"), con ansias de recuperar la "simetría"¹. Por su parte, la colección de 1997 trastoca y experimenta sobre una tradición que no puede desconocer, pero que sólo actúa como disparador en busca de lo no dicho todavía, de lo "disimétrico".

Con respecto al soneto como forma, la elección de estos dos libros se relaciona con el hecho de que el primero de estos textos es un ejemplo de cómo, tras la vanguardia, la forma es retomada. El segundo muestra cómo, tras los avatares estéticos de medio siglo XX, el soneto encuentra modo de permanecer, aun señalando su propia destrucción.

Por último, las dos colecciones representan distintos modos de relacionarse con el soneto áureo. En el caso de Marechal, los textos presentan una recuperación formal e ideológica de los valores del Siglo de Oro; en el caso de Gelman, los textos pueden leerse como la deconstrucción de la forma clásica que, aunque desarmada, aparece como prefiguración fantasmática.

1. Los Sonetos a *Sophía* de Leopoldo Marechal: *Un soneto me manda hacer Violante*²

1.1. Texto y contexto

En 1940, veinte años antes de que Borges publicara sus primeros sonetos, otro activo militante de la primera vanguardia argentina, Leopoldo Marechal, da a conocer *Sonetos a Sophía y otros poemas*.

¹ Es conocida la defensa que hace Marechal de la acusación de "retrógrado": "Yo soy un 'retrógrado', no en el sentido habitual e insultante de la palabra, sino en la significación 'mejorativa' [...] En mi *Poética* (Heptamerón III) adelanté ya ese operativo en los versos que siguen: 'El surubí le dijo al camalote: / no me dejo llevar por la inercia del agua. / Yo remonto el furor de la corriente / para encontrar la infancia de mi río'. En tal manejo de fuerzas estoy ahora: soy un retrógrado, pero no un 'oscurantista', ya que voy, precisamente, de la oscuridad a la luz" (Marechal, 1974:141).

² Verso primero del Soneto 431, de la obra *La niña de plata*, de Lope de Vega (edición de Carreño).

No es casual la fecha en la que aparece el libro, casi contemporáneo del ensayo más representativo del autor, *Descenso y ascenso del alma por la belleza*, publicado por primera vez en 1939. También en este año Marechal publica en *Sol y Luna* un artículo titulado "San Juan de la Cruz"³. Este artículo, ampliado y corregido, se transforma en conferencia, pronunciada en Amigos del Arte, en el mismo año. Ambos textos serían la base del prólogo a la edición del *Cántico espiritual* del poeta español que Editorial Estrada publica en 1944.

Por otro lado, en estos años se va concretando la escritura del *Adán Buenosayres*, novela que tiene, para algunos críticos, una clave lírica⁴. De los apartados de la novela, el que tiene más relación con los sonetos es el discutido libro sexto, "El cuaderno de tapas azules"⁵.

La explicación biográfica del "giro" que explicaría el abandono de Marechal de la estética vanguardista tiene que ver con su reconversión al catolicismo, hecho, por supuesto, indiscutible. Lo que interesa aquí es contextualizar este cambio y ver qué elementos, además de los estrictamente personales que involucran al escritor, inciden en la decisión que convierte al autor de *Días como flechas* en el autor de una colección de sonetos.

En su artículo "Posclásico, una aproximación", publicado en 2006, Javier Adúriz plantea la siguiente cuestión: "la naturaleza clásica es pasado, definitivo pasado, un antes al que nadie quiere volver. Sin embargo, ¿por qué como un fervor fantasma goza de buena salud? [...] ¿Cómo puede ser, si después de las vanguardias históricas el arte

³ *Sol y Luna*, Buenos Aires, Nº 3, 1939, pp. 83-99.

⁴ Afirma, al respecto, Renata Rocco-Cuzzi: "Los veinte años que le llevó preparar ese texto [el *Adán*] fueron paralelos a su trabajo lírico" (Rocco-Cuzzi, 2004: 461). En el libro citado en la bibliografía, Graciela Maturo (1999) desarrolla esta relación con amplitud.

⁵ "Discutido" en tanto el celebrado artículo de Julio Cortázar: "Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*", de 1949, afirma: "Los libros VI y VII podrían desglosarse del *Adán Buenosayres* con sensible beneficio para la arquitectura de la obra; tal como están, resulta difícil juzgarlos si no es en función de *addenda* y documentación" (Cortázar, 1994: 170). Por su parte, Noé Jitrik, en su conocido texto crítico de 1955 sobre la novela, sostiene: "¡Cuánto habría ganado el tono sin el *Cuaderno de tapas azules!*" (Jitrik, 2004: 90). Frente a estos textos críticos canónicos, se plantea la lectura de Maturo, quien ve en el "Cuaderno" "el jardín del centro oculto de la novela" (Maturo, 1999: 121).

vive de modo democrático? Y ¿cómo busca un foco todavía, después de tanta ruptura?" (Adúriz, 2006: 77).

Si bien Adúriz reconoce que el orden clásico no tiene sentido en este momento histórico en el que prevalece la incertidumbre, su propuesta pasa por caracterizar una "pulsión general de escritura" que subyace en cada poema y lo lleva a buscar "un equilibrio dinámico". A esta pulsión es a la que llama, precisamente, "noción de posclásico" (p. 78).

Al momento de historiar esta postura (el artículo trabaja sobre la poesía argentina a partir de 1976), sostiene Adúriz: "El posclásico, a mi modo de ver, comienza con el vanguardismo y por eso, es otro vanguardismo: una suerte de ismo de lo clásico". A partir de esto, ve una síntesis, que aúna, de lo clásico, "un peculiar trabajo sobre la lengua" y, de la vanguardia, "el ADN de la libertad: una cabeza que incluye dentro de sí una voladura de tejas como núcleo fundante"⁶ (p. 79). El crítico no sólo caracteriza, sino que también ejemplifica. Considera que los "iniciadores" de esta noción son Marechal, Borges, Molinari y Mastronardi.

Según Adúriz, el posclásico se ubica en la vereda de enfrente del surrealismo, sobre todo, con respecto a su concepción del lenguaje, que ya no busca la originalidad, sino el "aluvión anímico y cultural que se comparte en el proceso de la voz" (p. 79). A esto le agrega el crítico un elemento que resultará esencial para la lectura de Marechal: "la curiosidad por el otro, por lo otro" (p. 79). El ejemplo que da Adúriz es *El otro, el mismo*, de Borges, al que caracteriza como "una salida a la otredad" (p. 80). Transponiendo el ejemplo a Marechal, el cambio sólo será de minúscula a mayúscula. Los *Sonetos a Sophía* pueden definirse como "una salida a la Otredad".

El siguiente elemento que, según Adúriz, constituye al posclásico, lo aleja del concepto de vanguardia: la concepción de la obra "como lugar de encuentro y diálogo" (p. 80), es

⁶ Es notable la similitud de esta última metáfora con la "hidra vocal" de Baltasar Gracián, con la que el crítico español representaba la escritura barroca.

decir, como espacio donde es posible el sentido⁷. Por esta razón, definirá: "lo posclásico además podría ser esto: ir a un espesor significativo de la palabra en busca de significados" (p. 85).

Sin embargo, Adúriz no considera que el posclásico sea producto de una continuidad sin rupturas. De hecho, para fundamentar el "pos" es necesario el paso por la vanguardia: "Mi opinión es que gracias a este empeño menos dogmático sobre el idioma [el de la vanguardia] reinstalaron la perspectiva de pasado y otro diálogo con lo pretérito" (p. 82).

El marco que ve el crítico argentino excede la vanguardia nacional. Por esto señala como ejemplos de "posclásicos occidentales" a T. S. Eliot, Ezra Pound, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, todos "vanguardistas de primera hora" que, capitalizando la libertad y la "virulencia imaginativa" de la vanguardia, se movieron hacia la búsqueda de "la pura completud del lenguaje". Es en este marco estético en el que se inscribe el cambio ideológico de Marechal, que da como resultado, entre otras obras, la publicación de su primera colección de sonetos.

1.2. Los Sonetos y la obra de Marechal

En el libro de Marechal, no es la referencia a ninguno de los grandes sonetistas renacentistas o barrocos la que se advierte en primera instancia en la reescritura, sino la lectura sostenida del gran místico español del XVI, San Juan de la Cruz. Así, los símbolos que aparecen, "jardín", "destierro", "noche", son todos elementos propios de la poesía del carmelita. Por otro lado, los "personajes" del último soneto, el Amado y el Amante reiteran los personajes característicos del "Cántico espiritual".

⁷ Ya fue señalado, en el capítulo 3, que esta es una de las diferencias más marcadas entre el hermetismo del barroco y el hermetismo de la vanguardia: esta última desdeña el nivel del sentido como finalidad del poema, mientras que el primero construye un camino de difícil pero posible acceso a este nivel.

En el prólogo antes citado a la edición argentina del "Cántico", Marechal releva tres elementos de su lectura de los textos de San Juan de la Cruz. Estos elementos son los que podrán leerse, a partir del año siguiente, en la colección de sonetos. En primer lugar, el "esplendor de las formas' o lustre ontológico que los escolásticos veían en toda hermosura". Afirma el autor argentino: "si logró [San Juan] hacer resplandecer las formas de su cántico, ha cumplido exactamente su moción de poeta" (Marechal, 1998: 180).

En segundo lugar, el uso de los símbolos: "cada una de esas imágenes y cada una de esas formas tiene, además de su valor literal, un valor simbólico [...] universal y exacto como el lenguaje de las matemáticas" (p.181).

Por último, el movimiento: "siendo amor el movimiento de un *amante* hacia un *amado*, que termina o quiere terminar en la unión efectiva del uno con el otro, la inteligencia mística debe de ser el movimiento de un *cognoscente* hacia un *conocido*, que termina en la visión efectiva del conocido por el cognoscente" (p. 184).

La primera pregunta sería entonces, ¿por qué Marechal se vale del soneto? ¿Por qué no la lira, tan característica de los tres grandes poemas del místico español? Aventuro una hipótesis doble: en primer lugar, la forma soneto le permite a Marechal el armado de un "tratado" en cada poema. El soneto marechaliano, en su mayoría de estructura bipartita, le resulta al poeta argentino la métrica ideal para el desarrollo de su teoría, en tanto le permite una estructura dual, en cierto modo lógica, de un planteo y una respuesta. En segundo lugar, para Marechal, y esto me parece lo más importante, la recuperación de la forma es la representación acabada de la recuperación de una cosmovisión ordenada y cargada de sentido. La rigidez del soneto es, en sí misma, una representación del orden formal al que aspira el poeta, que, en su concepción, se traduce como belleza: "si la verdad del árbol es su ser 'árbol', y si su ser *proviene de la forma*, puedo decir que belleza del árbol es el esplendor de su verdad, como los

platónicos, o *el esplendor de su forma*, como los escolásticos” (Marechal, 1994: 55-6, destacado mío).

Esta relación platónica Verdad-Belleza, se constituye en la clave de la lectura de los sonetos. Ya señalé cómo la lectura del “movimiento” de la obra de San Juan de la Cruz resulta fundamental para Marechal. En el caso del hombre del siglo XX, el movimiento no es meramente ascendente, de la Amada hacia el Amado (“Volé tan alto, tan alto / que le di a la caza alcance”, había escrito el carmelita), sino que atraviesa un camino más complicado: comienza por un “descenso” del alma a las cosas terrenas: “¿Por qué desciende? Porque las cosas la llaman con el llamado de la hermosura” (Marechal, 1994: 71). El apartamiento de la divinidad es, para el poeta argentino, el abandono de la forma: “Y el hombre así aparta de *dicha forma* [la de Dios], que es la suya, y es el sello de su nobleza original y la garantía de su bienaventuranza: por amar la belleza de la criatura se aparta el hombre de la *forma* del Creador” (p. 71-2, destacado mío).

Instalado en este descenso, la vía posible de ascensión es la recuperación de la forma perdida: “este saber [el de la divinidad] nos viene de la naturaleza creada, la cual [...] expresa lo invisible con *formas* visibles y en *modo simbólico*” (p. 80, destacado mío). El modo de acercamiento a la fuente de todo saber que concibe el poeta “es incorporarse a *la forma* de lo que se ama” (p. 81, destacado mío).

De este modo, el alma, liberándose de la esclavitud de la materialidad que la aprisiona, recuperaría su *forma*, que, en la cosmovisión cristiana, es la imagen y semejanza del Creador. A partir de aquí, por simple asimilación, “*dejaría su forma, por la forma del centro: he ahí el Amor*” (p. 115, destacado mío).

Ya se ha señalado que varios son los críticos que señalan la contemporaneidad de la escritura de los *Sonetos a Sophía* con el *Adán Buenosayres*. Teniendo en cuenta este criterio, se pueden buscar en la novela algunas pistas que sirvan de guía respecto de las visiones que Marechal tenía de la forma estrófica que nos ocupa.

En la novela, como no podría ser de otra manera, los personajes “vanguardistas”, se burlan de la forma canónica. Así, en el capítulo II del Libro Primero, Samuel Tesler conversa con Adán acerca de su amor imposible por Haydée Amundsen:

Un denso nublado se había extendido por la cara de Samuel Tesler a medida que revelaba los detalles de aquel amor imposible: gachos los ojos, resumida la boca, rampante la nariz, el filósofo tenía la expresión lamentable de un unicornio enamorado.

– ¿Y qué pensás hacer? –le interrogó Adán perplejo.

– No sé –respondió el unicornio–. A veces trato de mandarla al diablo, ¡pero es inútil! De día su imagen se apodera de mí, arma un lío en mi pensamiento y *me hace descender a las más vergonzosas acciones*.

El unicornio bajó aquí la voz, *como al peso de una secreta ignominia*.

– Figúrate –dijo– que *llegué a escribirle un soneto*.

– ¡No puede ser! –exclamó Adán escandalizado.

– ¡Un soneto yo! ¿Te das cuenta del ridículo? Desde luego, no te lo voy a leer.

(Marechal, 1973: 56, destacados míos)⁸.

Frente a esta burla, sin embargo, en el capítulo I del Libro Quinto, aparece la voz del narrador que se dirige al personaje: “¿Desde cuándo te hablaban así las formas resplandecientes de las criaturas? ¿Desde cuándo te hablaban ellas en aquel idioma que no entendías aún claramente, pero que te adelantaba la certidumbre de lo bello, lo verdadero y lo bueno, y hacía lagrimear tus ojos, y despertaba en tu lengua la dolorosa comezón de responder en el mismo lenguaje?” (Marechal, 1973: 321).

Este deseo de Adán es explícito: “tu poética no es, en el fondo, sino un caos musical: y ese caos te duele. Sí, un llamado al orden que, sin duda viene de tu sangre” (p. 324). Todo este capítulo resulta así el nuevo “programa” de Adán, el encolumnamiento confeso en esta tradición: la que viene de la sangre, la única que podrá proveer al

⁸ Este desprecio por el soneto que muestran los personajes, parece extenderse a los críticos de la novela. En su ya citado artículo, Noé Jitrik afirma en el párrafo de cierre: “No hay duda que Marechal ha incurrido en conformismo, en suburbanismo, en complejo de inferioridad, en todo cuanto no lo diferencia de la masa de sonetistas que anhelan impudicamente hacer imprimir sus detestables sonetos” (Jitrik, 1981: 106).

personaje de “ese guarismo creador”. Después del Libro Quinto, llega “El Cuaderno de Tapas Azules”, el programa poético de Adán / Marechal.

“El Cuaderno” expande en prosa los motivos que aparecen en los sonetos⁹. Por si fuera necesaria una prueba de la relación que existe entre los dos libros, puede decirse que el “Cuaderno” en sí mismo se constituye como un soneto en prosa, en tanto consta de catorce apartados.

En su artículo “Adán Buenosayres: la armonización tutelada”, Sebastián Hernaiz propone que la novela de Marechal practica “una estética que es [...] denuncia del desorden, pero que se propone, además y sobre todo, como un movimiento hacia el orden [...]. Una estética del movimiento al orden: una estética del ordenamiento” (Hernaiz, 2007: 126-7). Si bien el crítico habla de un ordenamiento político, que tiene que ver con el peronismo, creo que puede trasponerse lo que dice de la novela a los sonetos, ya que el gesto mismo de escritura del soneto es un modo de acercamiento al orden, no político en este caso, sino religioso. De este modo, en la concepción de Marechal, “orden” será equivalente de “forma”. Por esta razón, lograr la “forma perfecta” será el modo que el poeta tiene de condensar lo que él considera la cosmovisión perfecta.

1.3. Los Sonetos a Sophía

La colección de sonetos que analizo en este capítulo pertenece al tercer período de la poesía de Leopoldo Marechal, que se inicia en 1936 con la publicación de *Laberinto de amor*. Tras atravesar su etapa vanguardista, “de la mejor raíz huidobriana” (Barcia,

⁹ El soneto “Del admirable Pescador” tiene su expansión en el apartado VII del “Cuaderno”: “mi alma, pese a su desasimiento y abandono, sentíase misteriosamente cautiva, tal como si, al azar, hubiese mordido el anzuelo invisible de un invisible pescador que tironease desde las alturas” (p. 381); el soneto “De Sophía”, en el apartado VIII: “Al verla, no atinaba yo a discernir qué forma sustancial o qué adorable número creador se había encarnado en su frágil arcilla, pero sí a entender que se trataba de un número rebosante, o de una forma que trascendía o rebalsaba en cierta hermosura cuyo esplendor ya no estaba en ella, sino delante de ella, como su mensajero, y a sus espaldas, como su sombra, y a su derecha, como su lanza, y a su izquierda, como su escudo” (p. 385). Por su parte, el soneto “Del amor unitivo”, tiene su eco en el final del Libro Quinto: “¡Ah, todo en Uno! La tristeza nace de lo múltiple” (p. 354).

1998: X), el libro de 1936 inicia “el momento de su plenitud lírica”, en opinión de Pedro Barcia, compilador del tomo de poesía de las *Obras completas* (p. XIII). Esta etapa aparece caracterizada por la recuperación de formas métricas tradicionales, espejo de la recuperación de la religiosidad del poeta, tras la fuerte crisis existencial de los años anteriores. El tercer período de su poesía comprenderá los textos publicados a partir de 1954, etapa en la que empiezan a aparecer los cantos del *Heptamerón*, libro central de este período.

Sonetos a Sophía y otros poemas es un texto conformado por doce sonetos, número emblemático en la simbología judeocristiana, más otros cuatro poemas: “El ciervo herido”, escrito en estrofas de cuatro versos que combinan, al modo de San Juan, heptasílabos con pentasílabos; “De la rosa levante” romance que presenta un pie quebrado en la primera y la última estrofa; “Madrigal en silva”, que responde a la métrica de su título; y “Cantinelita de Santa Rosa de Lima” en pareados eneasílabos. Todos ellos desarrollan temática religiosa.

Todos los títulos de los sonetos presentan la misma estructura: la preposición “de”, más los sustantivos y adjetivos que indican el tema. Esta estructura permite dos lecturas: la primera y más obvia, repone la palabra “soneto” antes de cada título, con lo cual la preposición indicaría simplemente posesión. Desde este lugar, entonces, podría leerse (Soneto) “De Sophía”, o (Soneto) “Del amor navegante” como “soneto perteneciente a”. La segunda, más clásica, remite a la preposición “de” en tanto uso latino, al modo, por ejemplo de *De rerum natura*, de Lucrecio, con lo cual podrían leerse los títulos como “Acerca de Sophía”, o “Acerca del amor navegante”. Esta lectura convertiría a cada soneto en el pequeño tratado que mencionaba más arriba.

Los doce sonetos constituyen un verdadero camino místico. A la presentación de “Sophía”, que es apenas entrevista por el yo lírico en el primer soneto, le sigue la “persecución” de esta imagen, que lleva hasta la deseada unión que canta el último. En este camino, el yo lírico tomará conciencia de los “lugares” terrenales en los que radica su condición humana (el “alegre destierro” del soneto III y la “noche” del soneto IX),

frente a los "lugares" celestiales a los que aspira a llegar (el "jardín llorado" del soneto II y la "inmutable primavera" del soneto VII). Para hacer este recorrido deberá realizar dos operaciones: poner la mirada en las "guías" ("Sophía" en el soneto I, "el Admirable Pescador" en el IV, la "Rosa prudente" del VI); y vivenciar con claridad los estados que va atravesado ("el adiós a la guerra" del soneto V, la "sabrosa tregua" del VIII, la "cordura" del X, el "corazón abroquelado" del XI). Instalado en estos momentos místicos, el yo lírico estará preparado para el viaje esencial que plantea el soneto XII.

Si bien el libro entero merece ser objeto de atención, a los fines de este trabajo voy a centrarme en el análisis detallado de los sonetos I y XII, que abren y cierran la colección respectivamente, dado que los dos condensan los planteos ideológico-formales de todo el texto.

I. De Sophía

Entre los bailarines y su danza
la vi cruzar, a mediodía, el huerto,
sola como la voz en el desierto,
pura como la recta de una lanza.

Su idioma era una flor en la balanza:
justo en la cifra, en el regalo cierto;
y su hermosura un territorio abierto
a la segura bienaventuranza.

Nadie la vio llegar: entre violines
festejaban oscuros bailarines
la navidad del fuego y del retoño.

¡Ay, sólo yo la he visto a mediodía!

Desnuda estaba y al pasar decía.

“Mi Señor tiene un prado sin otoño”.

Este primer soneto, “De Sophía”, contiene el “programa” de la colección: cantar la alabanza de Sofía, “la mujer admirable de mi canto”, como indica el verso tercero del soneto VIII (“De la sabrosa tregua”). Los doce sonetos tienen el mismo propósito: el enaltecimiento de esta mujer prodigiosa. Ahora bien, la pregunta que cabe es ¿quién es Sofía? Afirma Graciela Maturo: “Central es en los sonetos la figura de la Virgen, llamada Sophía, puente de plata, Intelecto de Amor o Sabiduría Mística. A ella están especialmente dedicados los sonetos I, V, VI, pero en todos ellos campea su presencia, su *bandera de amor* a la cual adhiere Marechal con un compromiso de vida” (Maturo, 1999: 94). Y más adelante subraya: “habla Marechal de la *rosa colorada (rosa bermeja en Días como flechas)* en clara referencia a la Virgen-Sophía intermediaria entre la hermosura del mundo y la hermosura Increada (p. 96).

Sin embargo, considero que la asimilación directa y exclusiva entre la figura cantada por Marechal y la Virgen María resulta, por lo menos, incompleta. Sophía, en primer lugar, trasciende el cristianismo. Así, afirma el *Diccionario de símbolos*: “Sofía, en gr., sabiduría, concepto de valor de la filosofía en el sentido de la ciencia, conocimiento, dominio de capacidades, en plena extensión sólo accesible a los dioses, mientras que el hombre puede sólo aspirar a ella y entonces se le puede llamar ‘amigo de la sabiduría’ (en gr. philosophos), denominación que probablemente se remonta a Pitágoras. En las más recientes doctrinas de la Gnosis, la “Pistis Sophía” fue venerada como persona y divinidad de origen simbólico” (Biedermann, 1993: 435-6).

Es conocido también el hecho de que uno de los libros del Antiguo Testamento, uno de los que lleva más marcada la influencia griega, lleve por nombre “Sabiduría”: “El libro de la Sabiduría” fue escrito en Egipto, como en los años 80-50 antes de Cristo, por uno de los numerosos judíos que vivían en el mundo griego” (Biblia, 1974: 942)¹⁰. Por otro

¹⁰ Es conveniente recordar aquí lo que había afirmado el propio Marechal en su texto sobre San Juan: “cada una de esas imágenes y cada una de esas formas tiene, además de su valor literal, un valor

lado, en su texto "Claves de *Adán Buenosayres*", hablando de Dulcinea como personaje de máxima espiritualización, el propio Marechal acerca una clave al preguntar: "No es acaso Dulcinea otra imagen de *Sophia* o de aquella *Madonna Intelligenza* que tanto exaltó Dino Compagni?" (Marechal, 1974: 136).

Sophía es concebida en un espacio más elevado aún que el de María. Carl Jung, estudioso de los arquetipos del inconsciente colectivo, elabora la siguiente gradación de las figuras femeninas: Jawwa (Eva), Elena (de Troya), María y Sofía. La gradación tiene en cuenta las cuatro etapas del *eros heterosexual* al tiempo que también considera las cuatro etapas de la "cultura del eros". En esta concepción, Eva, identificada con la Tierra, "sólo representa la mujer que debe ser preñada"; Elena es todavía una representación predominantemente sexual, aunque "en un nivel estético y romántico"; María sublima y espiritualiza el eros y transforma la maternidad en espiritual. "La cuarta etapa, por fin, ilustra algo que excede sorpresivamente aun a la etapa tercera, que se diría insuperable: es la *sapientia*. Pero, ¿cómo puede aventajar la sabiduría a lo más puro y sagrado? Es de suponer que solamente por la circunstancia de que algo menos significa no pocas veces algo más. Esta etapa representa una espiritualización de Elena, es decir, del eros. Por ello la *sapientia* es parangonada con la Sulamita del *Cantar de los cantares*" (Jung, 1983: 36). Este supremo grado de espiritualización es el objeto de veneración y alabanza de los sonetos de Marechal.

El soneto I plantea la "visión" de Sophía y, al mismo tiempo, la relación que el yo lírico establece con el objeto de su canto. El texto se plantea un desafío importante: la descripción de la máxima espiritualización. Por un lado, entonces, se retoma un tópico clásico del Renacimiento: la descripción de la mujer inalcanzable e ideal. Este tópico correspondería a la primera lectura que propongo a partir de la doble interpretación del título de los sonetos: es el soneto "perteneciente a" Sophía.

simbólico [...] *universal y exacto como el lenguaje de las matemáticas*" (Marechal, 1998: 181, destacado mío).

Si nos atenemos a esta primera lectura, veremos que Marechal se inscribe con facilidad en la tradición del soneto amoroso clásico, que se refiere a la mujer amada sin describirla físicamente, y que podría tener su paradigma en lengua castellana en el soneto V de Garcilaso. En este texto, el grado de espiritualización está dado, en gran parte, por la renuncia a la descripción de los aspectos más concretos de la belleza femenina: no el rostro, por ejemplo, sino el "gesto"; no lo físico, sino los efectos que su presencia produce en el yo lírico: "no cabe en mí cuanto en vos veo", "de tanto bien lo que no entiendo creo", además de la reiteración de la palabra "alma", que, en catorce versos, aparece tres veces.

En el soneto de Marechal, los elementos que se toman para la descripción de la idealización de lo femenino son todos abstractos: su soledad, su pureza, su idioma y su hermosura. Cada una de estas abstracciones será comparada con un elemento concreto: "la voz en el desierto", "la recta de una lanza", "una flor en la balanza", "un territorio abierto". La dama idealizada pasa a plena luz del día por un *locus amoenus* apenas aludido.

La segunda posibilidad que abre el texto es la lectura del aspecto simbólico, del "pequeño tratado" acerca de Madonna Sabiduría. Así, cobrará importancia cada palabra, cada movimiento que realice el yo lírico hacia Sophía, concebida como condensación de lo más alto.

Si nos atenemos a esta segunda lectura, todo el panorama se resignifica. En primer lugar, cobran importancia los "oscuros bailarines" entre los que pasa, como una exhalación, Sophía. Estos personajes representan el mundo, las "criaturas" increpadas por la Esposa en la estrofa cuarta del "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz. La mención de estos "bailarines", distraídos con las cosas del mundo, refuerza la idea de que Sophía sólo es advertida por el yo lírico, siempre atento a lo alto. El momento en el que Sophía pasa también se lee desde otra perspectiva: "a mediodía", en el momento culminante del día. El lugar, por su parte, trasciende la descripción del *topos* clásico: es un "huerto", modo privilegiado que tiene la Iglesia Católica para mencionar a

María, "huerto cerrado" del Espíritu Santo. Desde esta perspectiva, la dama hermosísima que cruza el lugar ideal, acorde con la primera lectura, es figura del Cristo, la Sabiduría de Dios hecha carne que, mediante la intervención de María, aparece en el momento central de la Historia humana y se revela al Hombre atento.

Por otro lado, este modo de leer el soneto permite valorar de otra forma los segundos elementos de las comparaciones que construye el poeta. La soledad de Sophía aparece aquí anticipada por la figura de Juan Bautista, "la voz que grita en el desierto" (Jn., I 23) clamando por la venida del Salvador; "la recta de la lanza" remite a la imagen bélica, tan cara a Marechal en tanto representativa de la Batalla final; la "flor en la balanza" tendrá el significado de la justeza (justicia) de la cifra exacta, que además de justicia es misericordia ("regalo cierto")¹¹; y la hermosura no será simplemente un territorio abierto al goce, sino "a la segura bienaventuranza", con toda la carga semántica que esta última palabra tiene, considerada desde el Evangelio (Mt., V, 1-12).

La descripción de Sophía lleva los dos cuartetos. Los tercetos plantean la relación directa con el yo lírico, el único en percibir su presencia entre las distracciones del mundo. Sophía se manifiesta en todo su esplendor ("desnuda estaba") para traer el mensaje que se va a desarrollar a lo largo de todo el poemario: "Mi Señor tiene un prado sin otoño".

Como puede verse, este soneto concreta los tres elementos que el poeta argentino había leído en el "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz: el "esplendor de las formas", conseguido en este caso por el soneto; el uso y resignificación de la simbología cristiana; y, por último, el "movimiento" de ascensión, de búsqueda de la Divinidad que marca el soneto I y que culminará en el último de la colección.

¹¹ La representación clásica de la Justicia, llamada Astrea por los griegos, incluye los dos elementos: la espada y la balanza.

XII. Del amor navegante

Porque no está el Amado en el Amante,
ni el Amante reposa en el Amado,
tiende Amor su velamen castigado
y afronta el ceño de la mar tonante.

Llora el Amor en su navío errante
y a la tormenta libra su cuidado,
porque son dos: Amante desterrado
y Amado con perfil de navegante.

Si fuesen uno, Amor, no existiría
ni llanto ni bajel ni lejanía,
sino la beatitud de la azucena.

¡Oh, amor sin remo en la Unidad gozosa!
¡Oh, círculo cerrado de la rosa!
Con el número Dos nace la pena.

A partir de la epifanía que muestra el soneto I, todo el libro se plantea como un "ir hacia". El soneto XII es uno de los poemas de la literatura argentina que ofrece una intertextualidad más marcada con el "Cántico espiritual" y con la "Noche oscura" de San Juan de la Cruz. De todos modos, Marechal realiza algunas innovaciones en cuanto al tema. Así, en las canciones de la "Noche oscura", la Amada debía atravesar el espacio atemorizante de la noche; en el "Cántico espiritual", la búsqueda de la Amada "a la zaga de tu huella" (canción 16), se desarrollaba a través de "montes y riberas" (canción 3), "bosques y espesuras" (canción 4), "montañas", "valles solitarios nemorosos", "ínsulas extrañas" y "ríos sonoros" (canción 13).

En el soneto del siglo XX, el espacio que debe sortearse es "el ceño de la mar tonante". A partir de esta imagen, surgen las otras del poema: el "navío errante" o "bajel" en el cual reside la fragilidad del Amado, dado que el barco cruza "la tormenta".

Si partimos del primer soneto y consideramos el "viaje" que plantean los textos anteriores a este último poema, claramente puede advertirse que este texto condensa toda la cosmovisión platónico-cristiana de Marechal y es, al mismo tiempo, un buen ejemplo de cómo se plantea la fe al hombre de su siglo. Ya en el capítulo 2 de este trabajo podía advertirse cómo, frente a una misma situación problemática, la conciencia de finitud, las "respuestas" del hombre del siglo XVII (Quevedo en aquel caso) y del hombre del siglo XX (Gola) tenían que ser diferentes; ahora, frente a la misma situación de fe, la respuesta del místico del XVI no puede ser idéntica a la del creyente del XX.

En los hipotextos de San Juan de la Cruz, Amada y Amado se unen en la delicia del placer supremo: "¡oh noche que juntaste / Amado con amada, / amada en el Amado transformada" ("Noche", canción 5). A partir de la unión, el goce y el olvido son totales: "cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado" ("Noche", canción 8). Del mismo modo, en el "Cántico espiritual", si bien se canta el anhelo de la unión, este anhelo está producido por la experiencia anterior, que la Amada ansía repetir: "Allí me mostrarías / aquello que mi alma pretendía; / y luego me darías / allí tú, vida mía / aquello que me diste el otro día" ("Cántico", canción 37).

El soneto de Marechal no canta el goce de la unión, sino el ansia de lograrla. Los "protagonistas" del poema han sufrido pequeñas modificaciones: ya no se trata de Amado y Amada, sino de Amado y Amante. En los poemas del siglo XVI era fácil recuperar la figura del alma humana como la amada y la figura de la Divinidad como el Amado. En el poema del siglo XX, el Amado se plantea como la figura del Hombre en tanto Humanidad, que ha "desterrado" a Dios, el Amante supremo. Desde esta perspectiva, al Amado ha quedado solo, en medio de la tormenta, con el único consuelo de saber que el Amante lo espera en algún lugar, del otro lado del mar. Frente a los planteos de unión y armonía que evidenciaban los textos renacentistas,

aparecen aquí tematizados el dolor por la dualidad y el ansia de superarla en la unidad.

La estructura del soneto se pone al servicio de este tema doble. Los dos cuartetos plantean la razón del dolor del Amado: "Porque no está el Amado en el Amante, / ni el Amante reposa en el Amado"¹². La separación de los que estuvieron unidos en el mundo platónico ideal (Creador y criatura) es, entonces, la causa del dolor. La recuperación de esta primigenia situación se hace difícil en este mundo ("tiende Amor su velamen castigado / y afronta el ceño de la mar tonante"). El lamento es de los dos, del Amado y del Amante, ya que el que "llora en su navío errante" es el Amor. El Amante, confinado a su destierro, solo puede esperar que el "perfil de navegante" del Amado pueda vencer a "la tormenta que libra su cuidado".

Frente a este panorama, los tercetos ofrecen la posibilidad que aparece como perdida, pero que se abre a la esperanza de ser recuperada: "~~Si fuesen uno, Amor, no existiría / ni llanto ni bajel ni lejanía~~". Esta recuperación está señalada también desde la intertextualidad: "sino la beatitud de la azucena"¹³. El terceto final marca con claridad el tema del soneto y del poemario entero: el ansia por volver a la unidad con lo divino. La ruptura que sufre el hombre contemporáneo permanece como marca hasta el final del soneto, ya que éste no termina con el éxtasis que podrían anunciar los dos primeros versos del terceto final: "¡Oh, amor sin remo en la Unidad gozosa! / ¡Oh, círculo apretado de la rosa!", sino en la reflexión que se impone en el verso final, de gran eficacia expresiva y por ello justamente famoso: "Con el número Dos nace la pena".

¹² El verbo "reposa" remite directamente a los versos de San Juan que cantan el éxtasis amoroso: "Entrado se ha la esposa / en el ameno huerto deseado, / y a su sabor *reposa* / el cuello reclinado / sobre los dulce brazos del Amado" ("Cántico", canción 27, destacado mío).

¹³ En la canción 8 de la "Noche oscura" de San Juan: "cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado".

1.3.1. Los Sonetos a *Sophía* y sus conexiones con el soneto áureo

En su capítulo ya citado, Graciela Maturo señala dos conexiones posibles con textos áureos: en primer lugar, lee, en el soneto VII de Marechal, "De la inmutable primavera", "ecos de Quevedo" (Maturo, 1999: 96), concretamente, de los versos finales del salmo XVII: "y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte".

VII. De la inmutable primavera

Gracioso estío, claridad amiga,
sol que impaciente de tus resplandores
enfrenas los caballos trotadores
y en la Balanza pesas tu cuadriga,

ya no sabrá elogiaros mi cantiga,
ni me veréis, al son de otros amores,
perdido en la batalla de las flores
y hallado en el concierto de la espiga.

Tanto dolióle al corazón la suerte
de lo que apenas ríe levantado
ya llora prometido de la muerte,

que, revolviendo el polo de su esfera,
se ha vuelo al Rey, por fin, y lo ha mirado,
y está en su bondadosa primavera.

Acuerdo con Maturo, sobre todo en la referencia a los "ecos". Este es uno de los casos en los que podría aplicarse lo que Barthes llamó "el recuerdo circular": "Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito" (Barthes 1986:58), es decir, la operación de "un lector que cree sentidos a través de la puesta en

relación del texto que lee con otros que ese texto le evoca" (López Casanova, Fonsalido, 2005: 1). La evocación de Maturo es certera, aunque la relación no sea "directa": no hay cita, ni alusión, ni apropiación del procedimiento, ni parodia: hay el "recuerdo circular" del texto quevedesco, hay el mismo "gesto" del español con diferente resultado: frente a la revelación que tiene el poeta de que todo fenece, el senequista cierra todo planteo a lo que no sea el recuerdo de la muerte; el creyente, vuelve sus ojos "al Rey" y "su bondadosa primavera". En segundo lugar, Maturo señala en el verso final del soneto XI de Marechal: "y a navíos de amor olas de plata", una remisión al verso final de la *Soledad primera* de Góngora: "a batallas de amor campos de pluma"¹⁴.

En síntesis, después de su momento vanguardista, que Marechal vive como el imperio del desorden, el regreso al soneto representa la recuperación de la forma como modo de expresar la recuperación del sentido. El logro del "esplendor de las formas", como el mismo autor lo planteó en su artículo sobre San Juan de la Cruz, es, en su platónica concepción, el esplendor de la recuperación de la idea. Al respecto, afirma Juan Sasturain en la reseña que realizó cuando se publicó el tomo de la obra completa de Marechal correspondiente a la poesía: "Ese Sentido único, esa forma (de vida, de pensar, de creer) unipersonal e intemporal a la que Marechal adhiere tiene su correlato inevitable en una poética que operará con recorte (de léxico y repertorio simbólico y metafórico) y puesta en caja formal: la estrofa regular, la disciplina retórica según moldes clásicos" (Sasturain, 1998).

La tradición se le aparece a Marechal como el reservorio indiscutible al cual acudir para expresar su cosmovisión. El poeta que pasó por la vanguardia reconoce el alto grado de pericia y de experimentación que implica la escritura de un soneto. Valora Sasturain a "ese Marechal de los *Sonetos a Sophia* (1940)", ya que, en su visión, es en esta etapa en la que compone "algunos de sus mejores y no sin justicia más famosos versos". La concepción vanguardista, "medium inconsciente", ha sido reemplazada por

¹⁴ Simplemente destaco lo señalado por Maturo y no me detengo en este punto porque, aunque se trate de Góngora, estamos fuera del campo del soneto.

la concepción clásica, “el poeta como domador de palabras” (Sasturain, 1998). Por estas fechas, entonces, Violante y su mandato eterno de escribir sonetos, encuentran en este autor argentino uno de sus más obedientes amanuenses.

2. *Incompletamente* de Juan Gelman: Catorce versos dicen que es soneto¹⁵

2.1. Texto y contexto

Incompletamente apareció publicado en 1997. Formalmente, el libro consta de sesenta y seis poemas contruidos a partir de la concepción de la forma “soneto”, sin identificación alguna: ni título, ni número. Ninguno de los poemas rima, ni sus versos ofrecen cantidad de sílabas regulares. A pesar de esto, se construyen a partir de la concepción de esta forma, porque son poemas que presentan el “esquema” de la estrofa canónica, que puede leerse como subyacente y fantasmática. Cincuenta y uno de estos textos tienen catorce versos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos (como por ejemplo, “en el filo de la belleza que”). De todas formas, no todos conservan el orden canónico, ya que, dentro de estos casos, aparecen “sonetos desordenados”, un cuarteto, dos tercetos, un cuarteto (“las aguas de tu vientre cantan al fondo del país”).

A este desorden se suman variables que conforman lo que puede nombrarse, desde el punto de vista métrico, como una verdadera “poética de la falta”. En primer lugar, de la “falta estrófica”: sonetos de dos cuartetos solamente, con elipsis de los tercetos (“el lugar no sabe nada/cae”); sonetos de dos tercetos solamente, con elipsis de los cuartetos (“la idea es más oscura que la suma”); sonetos a los que le falta un terceto (“¿qué mañana se apartará”); sonetos de tres cuartetos, lo que implicaría, que es un soneto isabelino “trunco”, o sea , que le falta el pareado final (“la oscuridad de la conciencia”).

¹⁵ Tercer verso del Soneto 431, de la obra *La niña de plata* de Lope de Vega (edición de Carreño).

En segundo lugar, de la "falta en los versos": sonetos de trece versos¹⁶, lo que significa que la falta del verso se produce en el último terceto ("el encendido amor no sabe"); sonetos de un cuarteto y tres tercetos, con ausencia de un verso en el primero o en el segundo cuarteto ("el desconsuelo activo piensa"); sonetos conformados por dos cuartetos y dos pareados, o sea, a los que le falta un verso en cada terceto ("la nada viva en el pulso"); sonetos de cuatro tercetos, es decir, en los que falta un verso en cada cuarteto ("la memoria no se quiere apagar").

Finalmente, poemas de la "falta total": sonetos de tres tercetos, en los que falta un cuarteto completo y, además, falta un verso en el primer cuarteto ("se abre la fiebre de los huesos"). Esta "poética de la falta", denuncia la imposibilidad de cerrar el círculo de la forma acabada, denuncia la ausencia. A partir de ella, las otras imposibilidades de completud aparecen señaladas desde el mismo título.

2.2. Incompletamente y la obra de Gelman

La obra que nos ocupa aparece con el siguiente subtítulo: "(México, 1993-1995)". Los libros de Gelman publicados antes de su exilio recogían siempre en el subtítulo la coordenada temporal¹⁷. A partir del exilio, esta coordenada se hace doble: espacial y temporal, como si el poeta se planteara la necesidad de plasmar no sólo cuándo se produjeron sus textos, sino también dónde: un dónde que siempre está "afuera"¹⁸.

Si bien Gelman se ha ocupado de señalar que su destierro mexicano no es tal, por ser producto de una elección, los poemas de *Incompletamente* también participan de esa sensación de intemperie general, *bajo la lluvia ajena*, que caracteriza a su poesía del destierro. Así, dirá en uno de estos sonetos: "estoy en la calle de afuera" ("en el

¹⁶ Forma, por otro lado, ya probada por Darío en "El soneto de trece versos" y "Lo fatal", ambos poemas de *Cantos de vida y esperanza*, 1905.

¹⁷ Así, por lo menos, en las ediciones de Seix Barral que manejo.

¹⁸ "A diferencia de los viajes tradicionales que focalizan el destino con la expresión *ir a*, el viaje del exilio priorizará el *irse de*, es decir, el lugar del que se huye" (Fontanet-Villa, 2002:5).

espacio de un dolor”) y también: “nunca emigra el temblor a la intemperie” (“el vacío de aquello amado ido”).

En su trabajo sobre los poetas argentinos exiliados, Hernán Fontanet-Villa propone “pensar la cuestión del exilio como una categoría crítico-teórica” (Fontanet-Villa, 2002:2). Desde este lugar, la propuesta consiste en “desentrañar las dificultades expresivas e intelectuales que imprime el exilio en la poética de estos autores, desvalores que recorrerán toda la textualidad de sus producciones postexiliares” (p. 4). En el caso de Gelman, el ejercicio no parece vano, si se tiene en cuenta que, de cincuenta años de cuantiosa producción poética, sólo los primeros veinte se dan en la Argentina.

¿Cuáles son, en líneas generales, las características de la poesía del exilio de Juan Gelman? En primer lugar, un aspecto formal, gráfico: el uso tan particular que el poeta realiza de la barra espaciadora. A diferencia de la convención académica, según la cual la barra indicaría término de un verso, el poeta coloca en lugares aparentemente caprichosos esta barra, que en realidad usa para “establecer períodos rítmicos o zonas de sentido” (Freidemberg, 1999: 200) y que para producir “un quiebre en la cadencia provocando una lectura fracturada” (Fontanet-Villa, 2002: 274). El uso de la barra en Gelman ya aparece en los poemas de *Hechos*, escritos entre 1974 y 1978 y persistió hasta los libros más recientes, de tal modo que es una insoslayable y particular marca de estilo. Uno de los análisis más agudos de este aspecto lo ha dado Eduardo Milán en el prólogo a su antología de Gelman, *Pesar todo*. Milán señala: “Las barras tienen una connotación rítmica: fracturan el verso según la conveniencia del decir, no presentan ninguna lógica distributiva del sentido. Se trataría, más bien, de una redistribución constante del sentido [...]. Esa repetición tiene algo también de combinación de posibilidades. Entre repetición y combinación se fragua una complicidad casi minimalista: no hay mucho para decir; hay muchas posibilidades de decir que no hay mucho para decir. En relación con el sentido, las barras cumplen con una proposición política en términos representativos: ofician como cortes de la fluidez del período rítmico. Pero señalan opresión desde el punto de vista del significado.” (Gelman, 2001,

12). Milán señala que por ello no puede hablarse de verso "libre", y así como no hay libertad rítmica, tampoco hay libertad de significación (cultural, social, política, etc.) y así lo que se dice "está entre (barras) dicho". Respecto de la significación particular de estas barras en los sonetos de *Incompletamente*, Jorge Monteleone considera que la completud rítmica del verso castellano está allí prolijamente eludida y así "cada barra parece distribuir un hemistiquio donde el otro está ausente o inconcluso" (Monteleone, 2009: 229). Esto puede extenderse a la forma fantasmática del soneto, como señalamos al comienzo, en relación con una "poética de la falta".

En segundo lugar, una cuestión temática que, en el caso de Gelman, no puede concebirse separada de la cuestión lingüística: "Afuera me pasé varios años sin poder escribir hasta que en el 79 escribí *Si dulcemente* y ahí aparecieron dos asuntos: el exilio y el idioma" (Boccanera, 1999). La temática exiliar tendrá que ver fundamentalmente con dos cuestiones conectadas. Por un lado, las pérdidas: de Marcelo, su hijo desaparecido¹⁹ y de sus compañeros tantas veces mencionados: Urondo, Conti, Bustos ("Y yo moría muchas veces fuera de mi casa, y más con cada noticia de un amigo o compañero asesinado o 'desaparecido' que agrandaba la pérdida de lo amado" (Gelman: 2004)). Por otro lado, la elaboración de una derrota.

Si, en líneas generales, la crítica ha centrado su atención en la "espacialidad" de la problemática del destierro, Jorge Monteleone lee la cuestión desde la "temporalidad". En la elaboración que realiza el poeta del tema del exilio, el crítico traza un recorrido que comienza con *Bajo la lluvia ajena* (1980), texto en el que aparece expuesta en todo su dolor la relación desarraigo / derrota; *Salarios del impío* (1993), libro "frontera en la poética de Gelman", escrito cuando las circunstancias que obligaron al poeta al exilio habían desaparecido, aunque no su repercusión social²⁰. Monteleone analiza todo este proceso partiendo del concepto teórico adorniano de *individuación* en la lírica. Llegado a este punto, suma a las consideraciones del teórico alemán, un concepto freudiano: el

¹⁹ "Es, más bien, la ausencia del hijo lo que marca el exilio. [Gelman] Es un exiliado de la paternidad" (Fontanet- Villa, 2002: 301).

²⁰ El propio Gelman anota que este libro le permitió "hacer un cierre en el tema del exilio" (Montanaro y Ture, 1998: 146)

de *posterioridad*. Según su lectura, este concepto se define como una modificación de las experiencias traumáticas dada por el paso del tiempo, al que se suma una reelaboración de las huellas que estos traumas han dejado en la memoria. A través de este proceso, el sujeto puede reorganizar y reelaborar las experiencias vividas. El crítico señala como un ejemplo claro de posterioridad a *dibaxu* (1994), texto en el cual Gelman "acentúa el carácter existencial del exilio", al tiempo que procura recuperar el lenguaje del paradigmático exilio sefardí del siglo XV. *dibaxu* le permite a Gelman reelaborar la autoconciencia judía del exilio, "para referir su propio exilio, el dolor y la derrota, en la lengua de los judíos expulsados de España mediante una autoreferencia circular" (p. 227). En esta línea de textos de la "posterioridad" es que Monteleone ubica a *Incompletamente*, texto al que caracteriza como "uno de los libros de la poesía hispanoamericana donde se explora de un modo más concreto la capacidad expresiva del vacío en el lenguaje" (p. 227).

Esta definición coloca al texto en el punto más interesante para este trabajo: la cuestión lingüística y su relación con el Siglo de Oro español. Frente a la pregunta que el yo poético exiliado se hacía en el texto VI de *Bajo la lluvia ajena*: "¿En qué lengua podría hablar la soledad? El que perdió sus hijos, su másvida, ¿qué piedras escupiera por la boca?" (Gelman, 2006: 24), la respuesta de Gelman parece ser ponerse en la búsqueda de un nuevo instrumento expresivo a partir de una inmersión en las vías inexploradas del castellano de los siglos áureos (Fontanet- Villa, 2002).

Este "nuevo castellano" es el castellano de la desestructuración. La poesía de Gelman opera sobre el lenguaje en diferentes niveles, muchos de ellos ya señalados por la crítica: léxico (recuperación de arcaísmos, uso de diminutivos); sintáctico (ruptura de concordancia sujeto-verbo, ruptura de concordancia sustantivo-adjetivo, transformación de verbo copulativo en verbo transitivo, uso desviado del régimen prepositivo de los verbos, coordinaciones verbales imposibles, estructuras sintácticas caóticas); morfológico (uso de neologismos por unión de palabras o por adición de sufijos, uso de verbos y participios irregulares de modo regular, conjugación de sustantivos); retórico (reemplazo de aseveraciones por pregunta retórica). Monteleone considera a estas

características un ejemplo de la relación individuación / lenguaje / sociedad: “La individuación alcanza a manifestar [...] la experiencia particular de una situación histórico-social opresiva, mediante un uso singular de la función expresiva del lenguaje. Ello implica que el poeta puede hacer uso, por ejemplo, de cierto hermetismo o de cierta agramaticalidad, para registrar y simbolizar en el nivel expresivo la lucha del individuo contra la situación histórica padecida” (p. 216).

La conformación de este nuevo uso de la lengua española, y la incidencia que ha tenido la poesía del Siglo de Oro en ella, me permite sugerir mi propio recorrido dentro de la obra de Gelman. Este camino abarca los siguientes libros: *Citas y comentarios*, de 1982, *dibaxu*, de 1994 e *Incompletamente*, de 1997. ¿Por qué precisamente estos textos? Porque los tres indagan en la poesía clásica española. Como señala el mismo Gelman: “el español del siglo XV y XVI, [...] como varios otros idiomas europeos de la época, tenía abiertos muchos caminos que con el tiempo se fueron cerrando, aunque todavía son fértiles, según creo” (Posadas, 2000). Esta indagación se produce sobre tres momentos diferentes. El primer texto mencionado recupera la poesía mística española del XVI, la de Juan de la Cruz y, sobre todo, la de Teresa de Jesús. La influencia que la lectura de los místicos tuvo sobre su poesía ha sido confirmada por Gelman en infinitos reportajes y escritos²¹. Con *dibaxu*, Gelman se adentra en otra importante tradición hispánica: la sefardí, tan próxima al castellano del siglo XV²². Por fin, *Incompletamente* le permite leer el siglo XVII, a través del soneto como figura métrica consolidada, sobre la cual opera todas las variaciones posibles. Esta recuperación del soneto se monta sobre una dialéctica que oscila entre la tradición (dada por la memoria) y la incompletud (dada por los vacíos) (Monteleone, 2009). El propio Gelman señala: “Me enganchó totalmente la estructura del soneto [...] eran

²¹ Puede verse, sobre todo, “Con el mismo espíritu”, el discurso con el que agradeció al Ayuntamiento de Ávila que se le hubiera otorgado el Premio Nacional de las Letras “Teresa de Ávila”. *Radar*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 2004.

²² Afirma el autor en el “Escolio”: “estos poemas sobre todo son una culminación o más bien el desemboque de *Citas y Comentarios*, dos libros que compuse en pleno exilio, en 1978 y 1979, y cuyos textos dialogan con el castellano del siglo XVI. Como si buscar el sustrato de ese castellano, sustrato a su vez del nuestro, hubiera sido mi obsesión. Como si la soledad extrema del exilio me empujara a buscar raíces en la lengua, las más profundas y exiliadas de la lengua” (Gelman, 1994: 7).

necesarios, por la rigidez de la forma, para contener algo que necesitaba contención: [...] el tema del vacío, de la plenitud del vacío" (Montanaro y Ture, 1998: 146).

Estos recorridos, estas indagaciones que la obra de Gelman realiza sobre los tres siglos clásicos de la poesía española se constituyen en una de las respuestas que el poeta construye frente a la agresión que le producen los "idiomas de no estar" de la experiencia exiliar, los "idiomas extrañísimos oídos al pie del mundo que faltaba" (Gelman, 2006: 25).

2.3. Incompletamente

2.3.1. Cantar incompletamente o la imposibilidad de la forma

Es difícil sintetizar la estética de todo un libro desde sólo uno de sus componentes. De todas maneras, así como intenté condensar el gesto de Marechal desde el primero y el último soneto de su colección, en el caso de Gelman, propongo leer la intención fuerte de *Incompletamente* también desde dos textos. En primer lugar, este poema, que aparece como el número veintiuno:

el pájaro se desampara en su
vuelo/ quiere olvidar las alas/
subir de la nada al vacío donde
será materia y se acuesta

como luz en el sol/es
lo que no es todavía/ igual al sueño
del que viene y no sale/traza
la curva del amor con muerte/va

de la conciencia al mundo/se encadena
a los trabajos de su vez/retira
el dolor del dolor/dibuja

su claro delirio
con los ojos abierto/canta
incompletamente

Este soneto plantea acabadamente el tono de toda la colección. El yo lírico se distancia y se asume como pájaro desamparado que desea realizarse y concretarse: "El pájaro que se desampara de su vuelo, que va de la nada al vacío donde será materia, conlleva la misma lógica de la palabra poética que expone el propio ser del no ser" (Monteleone, 2009: 230). A partir de esta "ubicación", realiza algunas operaciones: se encuentra con el eterno tema de toda la poesía ("traza // la curva del amor con muerte")²³, intenta la comunicación con el otro ("va de la conciencia al mundo"), ensaya un modo de enraizarse ("se encadena a los trabajos"), quiere superar la pena ("retira // el dolor del dolor"), para finalmente, lograr el poema ("dibuja // su claro delirio"). Pero con un problema: el canto surge "incompletamente".

La poesía del exilio de Gelman siempre tendrá esta marca: la marca de la ruptura, de la falta, del hueco. En esta colección, esta marca se evidencia no solamente desde el quiebre gráfico de las barras que es, en última instancia, quiebre sintáctico y semántico, sino desde el juego con la métrica. El poema opera sobre la concepción del soneto como forma cerrada en la que el texto abre la grieta del vacío provocado por la ausencia del verso o de la estrofa que no está. Gelman presupone la concepción "soneto" en su lector, trabaja a partir de ella. Desde este lugar, uno de los más firmes de la tradición, es que impone el quiebre. Dicen Varela Merino, Moíño Sánchez y

²³ Uso dos barras espaciadoras para marcar cambio de verso, para evitar la confusión con las barras simples que utiliza con otro sentido el propio Gelman.

Jauralde Pou: "Cadencias, pausas y sonidos no se realizan a partir de una teoría abstracta, sino a partir de un sistema lingüístico y de una tradición trabajosamente conseguida, de manera que el público y el lector reconocen en los versos ingredientes de esa tradición, acatados, deformados, transformados, etc., por el poeta. En ese sentido la métrica de una lengua es, siempre, un lugar de la historia" (Merino et al., 2005:22). El lugar de la historia que Gelman construye desde la métrica, es el lugar de la falta.

El otro poema que permite hallar una clave del sentido del conjunto es el siguiente:

el lugar no sabe nada/cae
la noche en la mano
y duele/está
la noticia del ojo

en rota claridad/espejo
de pasión la memoria/
lo que vagaba por el cuarto/
la sábana imprecisa/

Pocos poemas como éste parecen encarnar en la escritura la problemática del exilio. La ausencia aparece en todos los niveles del texto: en la métrica, en la retórica, en la sintaxis, en la elección del vocabulario, en la morfología.

En la métrica, el soneto presenta sólo los dos cuartetos, las estrofas tradicionalmente dedicadas al planteamiento de la problemática. La carencia de los tercetos podría marcar la imposibilidad de solución, la imposibilidad de "cierre" del tema. En la retórica, el poema aparece conformado por una enumeración de espacios (lugar, espejo, sábana) que podrían llevar a la idea de intimidad, de hogar. Pero el lugar "no sabe nada", el espejo se confunde con la memoria y la sábana recibe a modo de "no-epíteto" un adjetivo que no sólo no subraya la cualidad central del sustantivo, sino que plantea

la idea opuesta: la sábana del hogar, habitualmente es conocida, familiar. Esta es "imprecisa". Entre estos elementos enumerados, se intercalan hechos que, desde la elección del léxico, sólo marcan quiebres: la noche "cae" y "duele", la noticia está "rota", y el cuarto no plantea el asentamiento sino el vagabundeo.

La sintaxis del soneto es totalmente agramatical. Si se lee lo escrito entre cada barra como sintagma, el primer cuarteto tendría un sentido que se pierde en el segundo, donde sólo es dable es caos. Por último, si bien es cierto que el texto no violenta la morfología, es de notar la fuerza de la última palabra, fuerza que radica en el prefijo que también aparece en el título de la colección entera: "*imprecisa*".

2.3.2. Los sonetos a "Andreíta" o la completud de la forma

~~En la descripción del libro, indiqué que cincuenta y uno son los textos que respetan la~~ forma métrica canónica. De estos cincuenta y uno, hay seis dedicados a "Andreíta" la nieta que Gelman no perdió, hija de su hija Nora. De los seis sonetos dedicados a su nieta, cinco son sonetos completos y el sexto sólo tiene una falta: el cuarto verso del primer cuarteto ("como aire de temblor entregado"). O sea que, al momento de cantar a la nieta que sí tiene consigo, el poeta opta por la forma completa.

Registra Jorge Boccanera: "Gelman se marchó de la Argentina en abril de 1975 [...] recién pudo regresar en enero de 1988 [...] En esos casi 13 años se concentra el penar de un exilio que multiplica su anchura con la desaparición de sus hijos, sus compañeros de lucha y la muerte de su madre" (Boccanera, 1994: 176). Frente a este cataclismo, uno de los espacios que el poeta encuentra para la completud es la figura de su nieta. Conocida es la lucha de más de veinte años que Gelman sostuvo para poder recuperar a Macarena, la hija de su hijo Marcelo y de su nuera María Claudia. Esta falta, sin duda una de las más punzantes en su vida, es compensada en esta colección por la figura de la otra nieta, la que sí estaba cerca, a la que llama "arrabal del amor" ("como aire de temblor entregado"). Andrea puede conjurar los horrores y los

vacíos: "váyanse // los desastres de su cunita" ("el nombre se hunde en una"), puede modificar realidades: "el // espanto se distrae // de sol" ("tu alegría tiene la gracia"), puede sostener la resistencia: "en la concavidad de la torcida // suerte abrigás tu resplendor" ("la cualidad de tu aire/o"), puede imaginar un futuro: "estás arriba de tu ser continuo" ("la cualidad de tu aire/o"). Parece que, fuera de la figura de la nieta presente, todo lo demás es abismo: "¿adónde ir de pluma a padecer?/" ("el esplendor de los pájaros es mucho").

2.3.3. Gelman y Quevedo

Como se ha visto en otros capítulos de este trabajo, algunos versos de Gelman pueden leerse como reescritura de textos de Francisco de Quevedo. Esta afición del argentino por el poeta español es señalada por la crítica, que explica que, en su juventud, "Juan Gelman leía, con particular devoción, los clásicos españoles: Lope de Vega, Góngora, Garcilaso y Quevedo" (Fontanet- Villa, 2002: 254) y convalidada por el propio autor: "Desde joven, el poeta que me impresionó particularmente fue César Vallejo [...] También me pasó con Oliverio Girondo y después, de otro modo, con Quevedo, Santa Teresa y San Juan de la Cruz, con tantos poetas no necesariamente coetáneos aunque sí contemporáneos" (Múleiro y Pegoriles, 2006). Me detengo en esta última afirmación: poetas "no necesariamente coetáneos pero sí contemporáneos", porque señala el lugar de encuentro con el clásico. No la temporalidad, sino la identidad.

La lectura y la reescritura del clásico resultan, para Gelman, modos de volver a insertarse en el espacio que no se le puede arrebatar: el idioma. De esta manera, el poeta revitaliza los caminos abiertos por los antecesores que todavía le resultan "fértil", se inscribe en esas "avenidas que todavía estaban vivas" (Verduchi, 2004), busca enraizarse en "la zona más exiliada de la lengua". O, dicho con palabras del propio poema:

El expulsado

me echaron de palacio
no me importó/
me desterraron de mi tierra/
caminé por la tierra/
me deportaron de mi lengua/
ella me acompañó...

Com/posiciones, 1986

Obviamente, en este panorama, el Quevedo que lee Gelman es el autor de los sonetos morales, los sonetos del *fugit tempus*, los sonetos de la muerte. Por otro lado, como ya se afirmó en el capítulo dos de este trabajo, así como en el análisis del caso Perlongher era notable que Góngora llegaba al poeta argentino desde lecturas directas, pero también desde lecturas atravesadas por la mirada de Lezama Lima; en el caso de Gelman, el Quevedo que es reescrito es el Quevedo leído directamente por el argentino, pero también el Quevedo que le llega a través de César Vallejo (Boccanera, 1994: 90), otro de los "predecesores" imprescindibles de Gelman.

el trabajo del aire
es conocer la muerte
sin pensamiento carnal/sólo
entrado a suelo suave/la razón

amasa su ceguera/quieta
en el tiempo/mal
entra el sujeto en su viviente/
vino casual paralizado/

estamos otro todo el tiempo/cae
la forma separada de la altura/
ahora es nunca la mañana yendo

a lo que sale de la luz/
los gestos del error/
quedarse niño triste/

Este soneto es un claro ejemplo de reescritura del español. No sólo el tono grave de la reflexión sobre la muerte, sino también en la reflexión sobre lo temporal mismo: la razón humana aparece "quieta en el tiempo", y el ser humano, que contiene al yo lírico, está "otro todo el tiempo". Cuando el poeta quiere señalar el carácter inaprensible del fluir temporal es cuando aparece Quevedo.

Desde la estructura bipartita del soneto gelmaniano, podemos ver cómo los cuartetos plantean la generalidad de los conceptos irrefutables: la conciencia de lo temporal, y su consecuencia ineludible, la muerte. Los procedimientos para marcar esto son el uso de los verbos en tercera persona, el distanciamiento de los hechos que no se pueden cambiar, la referencia a "el sujeto" como representación de lo humano.

Los tercetos, en cambio, encabezados por el "estamos", señalan la postura del hombre involucrado en esta situación. Es en el primer terceto donde aparece el verso más "quevedesco", precisamente en el momento de condensar en un verso el fluir temporal: "ahora es nunca la mañana yendo".

Este soneto presenta clara "huella" de, por lo menos, dos textos de Quevedo: los sonetos 2 y 3 de la edición de Blecua. La huella puede reconocerse en varios niveles: en primer lugar, como ya se dijo, el soneto de Gelman presenta estructura bipartita, como los dos de Quevedo, estructura clásica para poemas reflexivos, ya que permite

plantear la cuestión en las dos primeras estrofas y la repuesta en las dos últimas. En segundo lugar, el "espacio" de la reflexión. En los tres textos (los dos de Quevedo y el de Gelman) el o los versos que condensan el fluir temporal aparecen en el primer terceto, como parte de la "solución" al problema. En tercer lugar, el uso del mismo campo semántico: adverbios de tiempo (ayer, hoy, mañana, ahora, nunca) y verbos repetidos (la ambivalencia entre "ser" y "estar" y la antítesis entre "ir" y "llegar"²⁴). Finalmente, el recurso que ya está en Quevedo y que es leído como "típicamente" gelmaniano: la agramaticalidad de los verbos. El texto de Gelman plantea un uso imposible del gerundio "yendo": como verbo núcleo del sustantivo "mañana"; el soneto 2 de Quevedo, el uso imposible del verbo ser, como predicativo subjetivo del pronombre en primera persona ("Ayer se fue, mañana no ha llegado / hoy se está yendo sin parar un punto / soy un fue y un será y un es cansado"). Sin agramaticalidad, el soneto 3 del español plantea la misma idea del fluir temporal, con un campo semántico similar: "Ya no es ayer, mañana no ha llegado / hoy pasa y es y fue, con movimiento / que la muerte me lleva despeñado"²⁵.

Párrafos arriba afirmaba que el Quevedo que le interesa a Gelman es el de los sonetos morales. No me contradigo si afirmo que otro de los textos sobre los que vuelve el poeta argentino es el soneto 472 de la edición de Blecua, el "Amor constante más allá de la muerte". Las dudas respecto del género de este soneto (amoroso / moral) están detalladas en el capítulo 2 de este trabajo. A estas dudas, sumo la inquietud de Fernández Mosquera: "La actitud admonitoria de Quevedo está presente en gran parte de su obra y tal vez en su vida; por ello podremos preguntarnos hoy si también sermonea cuando escribe 'su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, mas tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado'" (Fernández Mosquera, 2005: 200-1) .

²⁴ Si bien estamos frente a una antítesis, es pertinente señalar lo que afirma Boccanera: "En la producción de Gelman, la paradoja tensa desde su gestualidad central todo el contexto, su irradiación produce un descolocamiento deliberado" (Boccanera, 1994: 91). Es un lugar común señalar que tanto antítesis como paradoja son recursos retóricos centrales en la poética de Quevedo.

²⁵ La similitud entre los dos sonetos de Quevedo es explicada por Santiago Fernández Mosquera como procedimiento habitual del poeta: la reescritura de sus propios textos, o, como lo llama adoptando terminología de José Enrique Martínez, "intratextualidad". Este procedimiento es definido como "un fenómeno que dibuja a un autor que vuelve constantemente sobre sus pasos, que corrige y reutiliza, que parte de unos presupuestos estilísticos o ideológicos que actualiza de manera diferente en contextos diversos, en obras distintas" (Fernández Mosquera, 2005: 21).

Por todo esto es que nuevamente afirmo que la lectura de Quevedo privilegiada por Gelman, es la lectura del poeta moral.

si se miraran cara a cara
las razones del pájaro excluido
la nada iría a sábana cantora/
y cuando el mundo duele

el viejo cielo cae más allá
de su centro/como trato interior
de lluvia no enviada/participa
la llaga que se obstina/tarda el aire

en recibirse de pasión/
no basta el ser hundido en su sí mismo
dando lo que no tiene

como alma otra/la desconocida/
la que yace en silencio mismo cuando
los huesos son un puro crepitar/

Este soneto presenta el encuentro de la lectura de Quevedo con la estética del destierro. El yo lírico, "el pájaro excluido", experimenta nuevamente la intemperie del dolor del mundo y de la caída del cielo que se descentra. La experiencia poética aparece concentrada en un soneto de catorce versos, pero lleno de los quiebres que le impone el uso de las barras, que fragmentan los versos hasta convertirlos en sintagmas sueltos que escenifican el dolor: "tarda el aire // en recibirse de pasión"; "participa/la llaga que se obstina". La respuesta a estas catástrofes no puede ser el aislamiento: "no basta el ser hundido en su sí mismo", ni siquiera alcanza la empatía con el otro: "dando lo que no tiene // como alma otra". Lo único que plantea el soneto es el horror de la

muerte: "la que yace en silencio mismo cuando // los huesos son un puro crepitar". Y aquí, en el último verso, nuevamente resuena el Quevedo de "medulas que han gloriosamente ardido". Sin embargo, a pesar de la resonancia clara, la línea ideológica difiere: si bien los dos poetas se vuelven sobre los más íntimo del hombre: "medulas", "huesos", el ardor que consumió a las medulas barrocas fue "glorioso", trascendente, mientras que el crepitar de los huesos en Gelman es un mero, un sencillo crepitar a secas, sin mayor aspiración que evidenciar la imagen de la muerte.

Al finalizar el milenio, Gelman suma a la concepción del soneto como la marca de la completud que ya no puede ser, la lectura de Quevedo. De estas dos maneras, el poeta argentino indaga en el soneto áureo del XVII y, al hacerlo, encuentra "la tinta // que no cesa de no apagar la sangre" ("el vacío de aquello amado ido"), es decir, su propio modo de cantar incompletamente.

3. Conclusiones: *Contad si son catorce y está hecho*²⁶

Este trabajo intentó presentar y analizar un panorama de las reescrituras que la poesía argentina del siglo XX realiza del soneto del Siglo de Oro español. Se trabajó sobre textos de dieciocho poetas argentinos que leen a los sonetistas paradigmáticos españoles. Entre los poetas argentinos hay autores canónicos como Borges y marginales como Punzi; representantes de la poesía culta, como Feiling y de la poesía popular como Expósito o Castilla; autores que participaron de la primera vanguardia como Marechal y autores de fines de siglo como Juárez Aldazábal; autores reconocidos por su "asepsia" política como Girri y de fuerte compromiso con su tiempo como Bignozzi o Lamborghini; autores cuya obra más reconocida es la narrativa, como Saer o Cortázar y autores cuya obra lírica ha sido premiada internacionalmente como Gelman. Todos, en algún momento de su formación poética, leen el soneto del Siglo de Oro. Todos, en algún momento de su recorrido poético, eligen ser amanuenses de la tradición y lo reescriben.

La focalización del análisis estuvo puesta fundamentalmente en los aspectos ideológicos, lingüísticos y retóricos de los textos considerados. Tratándose de una forma estrófica tan inabarcable como el soneto, quedaría pendiente para trabajos posteriores la riquísima relación rítmica que pueda establecerse entre modelo y reescritura.

El capítulo 1 de este trabajo planteaba algunas preguntas, relacionadas con el por qué del soneto, con el lector de esas reescrituras, con la conexión que podrían establecer entre sí los autores que reescriben y con el sentido del gesto de reescribir.

Frente a la primera cuestión, independientemente de la respuesta que cada autor plantea, parece consensuada la idea que expresó así Rafael Alberti: "hablar de la caducidad del soneto, como forma poética, sería casi lo mismo que afirmar que la circunferencia ya está vieja, que no sirve" (citado por Carreira, s/f: 3). El soneto aparece

²⁶ Verso decimocuarto del Soneto 431, de la obra *La niña de plata* de Lope de Vega (edición de Blecua).

como la "asignatura pendiente" para muchos poetas, aun en una etapa tardía de su carrera y que así se ve integrado con cada poética de un modo particular, tal como lo hemos analizado en este trabajo.²⁷

Respecto del problema del lector, se vieron dos actitudes diferentes. Por un lado, el gesto elitista de algunos amanuenses, que desafían al lector con el desciframiento de la reescritura, lo que convierte a la lectura en una "relectura" que duplica el placer intelectual. En otros ámbitos, es el caso del tango, la reescritura no se propone como "acertijo cultural" a ser develado, sino que el poeta utiliza al soneto clásico como material de trabajo válido y nuevamente convalidado, aunque el espacio en el que la obra circule no corresponda con la academia o con la erudición.

La posible "fratría" que se establecería entre los amanuenses, se halla vinculada a una manifestación de la lengua española en una de sus más altas manifestaciones artísticas, ya canonizadas. En ese sentido, los poetas argentinos apelan a diversos modos de afiliación con ese acervo canónico donde la lengua alcanza una perfecta expresividad asumida como tradición áurea: mediante diversas formas de reescritura, el poema propio se legitima, se fundamenta, se vuelve paródico respecto del modelo, se manifiesta como ausencia o nostalgia de una totalidad perdida, se cruza con lo popular.

Finalmente, si se tiene en cuenta el problema de dónde nace la "necesidad" de reescribir el paradigma, no parece arriesgado afirmar que, en la poesía argentina del siglo XX, el clásico no es leído como elemento cerrado, sino como huella fértil que invita a inscribir la propia marca. En efecto, más que modelo a ser acatado, la forma clásica es leída por los poetas argentinos que se trataron aquí como incitación al diálogo, cuando no como imperativo de escritura, la eterna necesidad de la que

²⁷ En ocasión del XV Congreso Nacional de Literatura argentina, organizado por la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, el 1, 2 y 3 de julio de 2009, en un plenario, tuve ocasión de preguntarle a Diana Bellessi por qué, después de años de elaboración de una poesía tan descontracturada, termina su obra completa, *Tener lo que se tiene*, con una corona de sonetos. Bellessi, después de afirmar que Quevedo le parece "maravilloso", contó que escribió la corona en una noche y que, al culminar, se dijo a sí misma: "¡Quién te ha visto y quién te ve!"

hablaba Cortázar de “una vez más, colmar, calmar a Violante” (Cortázar, 1994: 316). En este punto no hay que perder de vista que el interés estuvo centrado en autores de la posvanguardia. Quizá la respuesta a la cuestión sobre el interés de estos autores sobre el soneto, esté desarrollada en las hipótesis de Javier Adúriz comentadas en este mismo capítulo. En estas hipótesis, el poeta y crítico plantea que, aun asumiendo el pasado rupturista de la vanguardia, en toda pulsión poética está presente la “apoteosis de lo decible” (Adúriz, 2006: 80). Por esta razón es que “su lenguaje está tratado conforme a técnica”. El carácter insoslayable de esta técnica se puso en evidencia en la confrontación que se realizó a partir de la reescritura del soneto de Marechal y de Gelman. A partir de cosmovisiones tan diferentes —el hombre tocado por la gracia en Marechal, el hombre sumergido en la desgracia en Gelman—, ambos se vuelven al mismo referente formal. La gozosa respuesta de Marechal es la adhesión sin cuestionamientos a la forma plena que facilita la llegada al Ser. La angustiante respuesta de Gelman es el señalamiento del vacío, a partir de la forma imposible que, aunque irrecuperable y fantasmática, sigue operando como indicadora del no Ser.

En el capítulo 1 se partió de la hipótesis, en apariencia paradójica, de que era precisamente en la reescritura, en el espacio de encuentro con la tradición, donde el poeta contemporáneo diferenciaba y mostraba su propia voz. Esta situación no se da sólo a partir de la comparación o confrontación con el clásico, sino precisamente como impulso provocado por su lectura. El clásico habilita, incita, desde la recuperación de voces ancestrales, a la consolidación de la propia escritura. Si escribir es, como quería Jitrik, reducir y apropiarse del blanco para crear nuevos espacios (Jitrik, 2000), reescribir es redistribuir y potenciar el negro del signo inscrito para generar, a partir de los existentes, nuevos recorridos.

Entre agosto y diciembre de 1957, en su estudio de La Californie, en Cannes, Pablo Picasso se sumergió en el estudio de *Las Meninas* de Velázquez. Realizó 58 óleos que “repintaban” el cuadro clásico. El trabajo del pintor del siglo XX puede ilustrar la idea de reescritura sobre la que se trabajó aquí. Así explicó Picasso su actitud de realizar su serie de “meninas”: “Pongamos por caso que alguien hiciese una copia, de

buena fe, de *Las Meninas*. Si fuese yo, llegaría un momento en que pensaría para mí: ¿Y si desplazo a ésta un poco a la derecha o un poco más a la izquierda? Si se diese el caso, lo haría a mi manera, olvidando a Velázquez" (Sabartés, 1957, citado en el folleto de presentación de la exposición *Olvidando Velázquez*²⁸). Encontrar la propia voz al reescribir el clásico: operación tan ardua y tan natural como olvidar la existencia de Velázquez mientras se está recreando *Las Meninas*.

²⁸ Esta última frase: *Olvidando a Velázquez* fue precisamente el título de la exposición de diferentes reelaboraciones de *Las Meninas* que se organizó en Barcelona el Museo Picasso desde marzo hasta septiembre de 2008. Se expusieron trabajos del propio Picasso, de Dalí, Paulino, Valdés y otros.

Bibliografía:

1. Textos literarios

1.1. Textos argentinos:

Cortázar, Julio (1979). *Un tal Lucas. Cuentos completos / 2 (1969-1982)*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

Gelman, Juan. *Bajo la lluvia ajena (notas al pie de una derrota)*. Gelman, Juan y Bayer, Osvaldo. *Exilio*. Buenos Aires: Planeta, 2006.

Pesar todo. Antología. Selección, compilación y prólogo de Eduardo Milán. México: FCE, 2001.

Incompletamente. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

Dibaxu. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

Marechal, Leopoldo (1940). *Sonetos a Sophía y otros poemas. Obras completas. I. La poesía*. Compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia. Edición coordinada por María de los Ángeles Marechal. Buenos Aires: Perfil, 1998.

(1948). *Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Sudamericana, 1973.

1.2. Textos españoles:

Juan de la Cruz. *Poesías*. Crisógono de Jesús o.c.d. *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Revisada y aumentada con notas de Matías de Jesús, o.c.d. Edición crítica, notas y apéndice de Licinio Ruano, o.c.d. Madrid: BAC, 1973.

Quevedo, Francisco de. *Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1981.

Antología poética. Edición de Pablo Jauralde Pou, guía de lectura Pablo Jauralde García. Madrid: Espasa Calpe, 2007.

2. Textos teóricos y críticos:

AA.VV. *La Biblia*. Traducida, presentada y comentada para las comunidades cristianas de Latinoamérica y para los que buscan a Dios por un equipo pastoral bajo la dirección de Ramón Ricciardi. Madrid: Paulinas, 1974.

Adúriz, Javier. "Posclásico, una aproximación". AA.VV. *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.

Barcia, Pedro. "Prólogo". Marechal, Leopoldo. *Obras completas. I. La poesía*. Buenos Aires: Perfil, 1998.

Barthes, Roland (1973). *El placer del texto. El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología literaria del Collège de France*. México: Siglo XXI, 1986.

Biedermann, Hans (1989). *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires: Paidós, 1993.

Boccanera, Jorge. *Confiar en el misterio. Viaje por la poesía de Juan Gelman*. Buenos Aires: Sudamericana, 1994.

Cortázar, Julio (1949). "Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres". *Obra crítica/ 2*. Barcelona: Alfaguara, 1994.

Carreira, Antonio. "Un tour de force de Quevedo". www.personalweb.unito.it/~un_tour_de_force_de_Quevedo

Deleuze, Gilles. "Repetición y diferencia" (1969). Foucault, Michel y Deleuze, Gilles. *Theatrum Philosophicum seguido de Repetición y diferencia*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Fernández Mosquera, Santiago. *Quevedo: reescritura e intertextualidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

Fontanet- Villa, Hernán Jaime: "Juan Gelman: relaciones des / echas" (capítulo IV). *Poéticas el exilio: Micharvegas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvestre*, Universidad Autónoma de Madrid, agosto de 2002, en www.rebellion.org / libros / 0416021 c.pdf.

Freidemberg, Daniel. "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". Susana Cella (dir.). *La irrupción de la crítica*. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina, Volumen X*. Buenos Aires: Emecé, 1999.

Gelman, Juan. "Con el mismo espíritu", discurso pronunciado en ocasión de recibir el Premio Nacional de la Letras Santa Teresa de Ávila, otorgado por la provincia y el ayuntamiento de Ávila, España. *Radar*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 2004.

Hernaiz, Sebastián. "Adán Buenosayres: la armonización tutelada". Guillermo Korn (comp.) *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*. David Viñas (dir.) *Literatura argentina siglo XX. Tomo IV*. Buenos Aires: Paradiso, 2007.

Jitrik, Noé (1955). "Adán Buenosayres: la novela de Leopoldo Marechal". Viñas, David, Viñas, Ismael, Sebrelli, Juan José y otros. *Contorno. Selección*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1981.

Los grados de la escritura. Buenos Aires. Manantial, 2000.

Jung, Carl (1948). *La psicología de la transferencia*. Prólogo y notas de Enrique Butelman. Barcelona: Paidós, 1983.

López Casanova, Martina y Fonsalido, María Elena. "Reescrituras: la literatura se lee a sí misma. Una entrada a la enseñanza del Siglo de Oro español". *Actas de las Primeras Jornadas de Enseñanza de la Lengua y la Literatura*, UNGS, ISFD N° 21 e ISFD N°42, 2005 (formato CD).

Marechal, Leopoldo (1944). "San Juan de la Cruz: *Cántico espiritual*". *Obras completas. V. Los cuentos y otros escritos*. Compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia. Edición coordinada por María de los Ángeles Marechal. Buenos Aires: Perfil, 1998.

(1939). *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. Estudio preliminar y notas de Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Vórtice, 1994.

(1966). "Claves de Adán Buenosayres". *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Maturo, Graciela. *Marechal, el camino de la belleza*. Buenos Aires: Biblos. 1999.

Monteleone, Jorge. "Trazos en lo oscuro. Lírica, negatividad y memoria". Miguel Dalmaroni y Geraldine Rogers (eds.). *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: EDULP, 2009, pp. 213-238.

Rocco-Cuzzi, Renata. "Las epopeyas de Leopoldo Marechal". Sylvia Saítta (dir.). *El oficio se afirma*. Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. Volumen 9*. Buenos Aires: Emecé, 2004.

Sasturain, Juan. "Obras completas 1. La poesía. Leopoldo Marechal". Suplemento *Libros de Página/12*. Buenos Aires, 12 de abril de 1998.

Sabartés, Jaime. *D'ans l'atelier de Picasso*. París : Fernand Mourot, 1957.

Varela Merino, Elena, Moíño Sánchez, Pablo y Jauralde Pou, Pablo. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia universidad, 2005.

3. Entrevistas:

Boccanera, Jorge: "Clandestino en el país". *Brecha*, Montevideo, 4 de septiembre de 1999.

Montanaro, Pablo y Ture (Rubén Salvador). *Palabra de Gelman*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.

Muleiro, Vicente y Pegoriles, Eduardo: "Ningún elogio o premio escribe por vos". *Ñ, Clarín*, Buenos Aires, 11 de marzo de 2006.

Posadas, Claudia. "Poesía es resistencia frente al mundo". *La Prensa Literaria*, Managua, 7 de octubre de 2000.

<http://www-ni.laprensa.com.ni/archivo/2000/octubre/07/literaria/ensayos/ensayos-20001007-01.html>

Verduchi, Enzo: "El oficio ardiente". *Brecha*, Montevideo, junio de 2004.

Anexo capítulo IV

Sonetos del Siglo de Oro español aludidos en el apartado 1: Los Sonetos a *Sophía* de Leopoldo Marechal

Soneto V

Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribistes; yo lo leo,
tan solo que aun de vos me guardo en esto.

En esto estoy y estaré siempre puesto,
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.

Yo no nascí sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida;
por hábito del alma misma os quiero;

cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

Garcilaso de la Vega

Salmo XVII: Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de la carrera de la edad cansados,
por quien caduca ya su valentía.

Salime al campo, vi que el sol bebía
los arroyos del yelo desatados,
y del monte quejosos los ganados,
que con sombras hurtó su luz al día.

Entré en mi casa, vi que amancillada
de anciana habitación era despojos,
mi báculo más corvo y menos fuerte.

Vencida de la edad sentí mi espada
y no hallé cosa en que poner los ojos
que no fuese recuerdo de la muerte.

Francisco de Quevedo

**Sonetos del Siglo de Oro español aludidos en el apartado 2:
*Incompletamente de Juan Gelman***

Soneto 2: Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se
vivió

¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido,
las horas mi locura las esconde.

Que sin poder saber cómo ni adónde
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido
y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue, mañana no ha llegado,
hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue y un será y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

Francisco de Quevedo

Soneto 3: Significase la propia brevedad de la vida, sin pensar y con padecer
salteada de la muerte

Fue sueño ayer; mañana será tierra;
poco antes nada y poco después humo.
¡Y destino ambiciones y presumo
apenas punto al cerco que me cierra!

Breve combate de importuna guerra,
en mi defensa soy peligro sumo,
u mientras con mis armas me consumo,
menos me hospeda el cuerpo que me entierra.

Ya no es ayer, mañana no ha llegado,
hoy pasa y es y fue, con movimiento
que a la muerte me lleva despeñado.

Azadas son la hora y el momento
que, a jornal de mi pena y mi cuidado,
cavan en mi vivir mi monumento.

Francisco de Quevedo

Soneto 472: Amor constante más allá de la muerte

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare al blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, desotra parte en la ribera,
dejará la memoria donde ardía:
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrán sentido;
polvo serán, más polvo enamorado.

Francisco de Quevedo